

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

N O V E M B R E 1 9 3 7



S O M M A I R E

LA ZIQ-KURAT, PAR M. R. DE MECQUENEM. ¶ LES PRIMITIFS FRANÇAIS (III), PAR M. LOUIS DIMIER. ¶ UN LATOUR MARSEILLAIS, PIERRE BERNARD (1704-1777), PAR M. JOSEPH BILLIoud. ¶ LE TEMPLE DE FA-HAI-SSE, PAR MRS. ANGELA LATHAM. ¶ UN PORTRAIT DE SAUROMATE II, ROI DU BOSPHORE, PAR M. OTTO KURZ. ¶ BIBLIOGRAPHIE. ¶ REVUE DES REVUES.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

Fondée en 1859, par CHARLES BLANC

A PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

# G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8<sup>e</sup>)

*La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Losta- lot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marquillier, Emile Bertaux, et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée au- jourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétros- pective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curio- sité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux- Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité, Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une por- tée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a à voir ou à entendre au cours de la semaine.*

## COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. GUSTAVE-ADOLPHE, Prince héritier de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur honoraire de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.

ROBERT JAMESON.

José LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encourage- ment à l'Art et à l'Industrie.

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

ÉMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne.

LOUIS HAUTECŒUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur honoraire de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur du Cabinet des Médailles, rédacteur en chef.

# C O N S E I L DE DIRECTION

*Au début de l'année 1936, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.*

*Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.*

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFALECH;

KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;

JOSÉ DE FIGUEIREDO, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal, Directeur des Musées nationaux d'Art Ancien de Lisbonne;

PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Surintendant du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie;

Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;

MM. J. B. MANSON, Conservateur de la Tate Gallery, Londres;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;

ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## T A R I F DES ABONNEMENTS

### ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.
Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)	

### ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25×30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

## B U L L E T I N D'ABONNEMENT

Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.  
à partir du 1<sup>er</sup> ..... 19.....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

\* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs : .....

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....

Nom : ..... Signature : .....

Adresse : .....

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Téléphone : Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

# S O M M A I R E

N O V E M B R E 1937

La Ziq - Kurat, par M. R. de <i>MECQUENEM</i> .....	201
Les Primitifs français (III), par M. Louis <i>DIMIER</i> .....	217
Un Latour marseillais, Pierre Bernard (1704-1777), par M. Joseph <i>BILLIoud</i> , Conservateur de la Bibliothèque de Mar- seille.....	237
Le Temple de Fa-Hai-Sse, par Mrs. <i>Angela LATHAM</i> .....	253
Un Portrait de Sauromate II, roi du Bos- phore, par M. Otto <i>KURZ</i> .....	258
Bibliographie.....	260
Revue des Revues.....	262

---

Sur la couverture de ce fascicule figure le détail d'une fresque  
du temple de Fa-Hai-Sse, près de Peiping.

# C A L L I G R A P H I E S

Cinquante rouleaux de papier de riz<sup>1</sup>, de l'époque des Ming ou des T'sing, c'est-à-dire du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous démontrent qu'il n'est pas de différence de nature entre les peintures chinoises et celles de l'Occident. Tout ceci nous est accessible de plain-pied : il n'est besoin pour se délecter que de s'accorder à une exquise subtilité, à des recherches de goût et de raison, dont le Livre du Thé nous donne ailleurs le conseil.

Je n'y distingue pas d'abord de grands chefs-d'œuvre, au sens où nous l'entendons d'un Rembrandt ou autrement d'un Velasquez, mais l'aboutissant d'une admirable école de délicatesse. Pour ces Chinois, dont je ne retiens pas les noms, écrire ou peindre c'est tout un : si un caractère est un paysage, un paysage est un calligramme, un thème mental dont l'expression, régie par des règles de sagesse, est rendue par l'équilibre rationnel des formes.

D'un pinceau tenu verticalement par un poing que la science ne laisse pas trembler, l'artiste merveilleux trace les mots d'une langue imagée, et des figures qui sont des idées. Or, l'étourdissante adresse n'est pas seulement dans le jet du trait, dans la justesse indicible qui casse ou ploie une tige de roseau dont s'alanguit la pointe, dans dans le dosage même de l'encre noire dont l'outil méticuleux est chargé. Ici, le pinceau laisse à peine une trace grise, un pâle effleurement rebuté par le grain du papier, et c'est un brin d'herbe, une plume d'oiseau, une montagne dans la brume, tout ce qu'atténue le lointain et ce que le vent dilue ; là, il écrase un trait gras, lourd de toute la densité de l'ébène, et c'est le nœud d'un tronc de bambou, pareil à l'os doucement cannelé d'un squelette, tandis qu'une feuille souple et coupante, se renverse en avant, et s'appuie en plein contre un air résistant et diaphane.

Quelle virtuosité dans ce jeu des valeurs, où l'on sent le mouvement d'un poignet mesuré, la tension précise des muscles ! Cette peinture sans sujet, décantée de toute anecdote et de tout romantisme, évoque un ordre cosmique dont le calme puissant se perpétue et s'impose. C'est le miroir d'un étang sans un faux pli, la ligne immuable et candide d'une cime de neige, l'éternelle majesté d'un arbre, l'étagement compact des rochers sourcilleux qui surplombent un ruisseau élargi à son embouchure fantasque, où la maison de l'homme ne figure que comme une lettre dans un grand livre ouvert.

---

1. Exposition de peintures chinoises à la Bibliothèque Nationale. Collection J.-P. Dubosc.

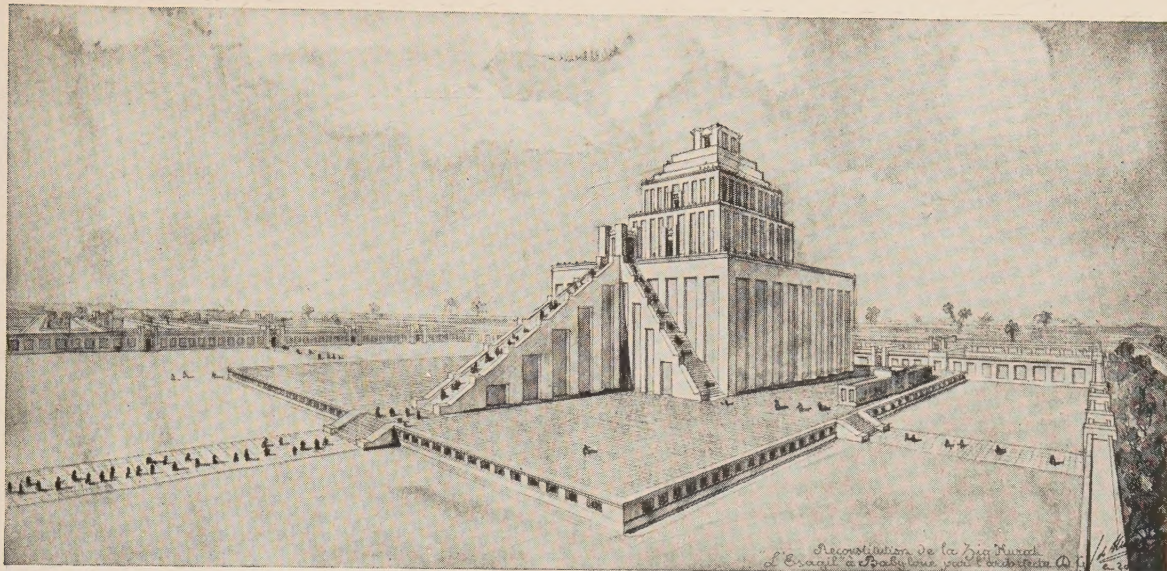


FIG. 1. — RECONSTITUTION DE LA ZIQ-KURAT DITE L'ESAGIL, A BABYLONE, PAR L'ARCHITECTE D. G.  
(Dessin de J. de Mecquenem.)

# LA ZIQ-KURAT

I

L n'y a pas plus d'un siècle qu'on a rendu compte scientifiquement des modifications physiologiques profondes causées par un changement d'altitude. L'homme primitif, soumis, en s'élevant vers les hauteurs à des influences extérieures, ne pouvait attribuer ces phénomènes, alors incompréhensibles, qu'à la puissance divine, plus particulièrement manifestée sur les hauts lieux. Lui-même, dans cette solitude, avec le monde à ses pieds, baignant dans un ciel plus pur, semblait se diviniser.

Le psalmiste a souvent rendu ces impressions dans ses élévations spirituelles. « Il m'a retiré et conduit sur sa montagne sainte, et je m'approcherai de l'autel de Dieu, du Dieu qui me donne une nouvelle jeunesse »<sup>1</sup>. Et la Bible nous montre l'importance des hauts lieux dans les divers cultes.

Mais le séjour sur les cimes ne peut être que momentané et, dans les régions

1. Psaume 42.



FIG. 2. — CARTE MONTRANT L'EMPLACEMENT DES ZIQU-KURAT.

montagneuses, la vie, resserrée dans les seules vallées fertiles, ne permet pas l'extension d'un peuple, il lui faut envahir les plaines<sup>1</sup>. Important changement, certes, mais qui ne pouvait abolir le souvenir des hauts lieux, c'est pourquoi des constructions ont été élevées pour permettre aux rois et aux prêtres de retrouver l'influence bienfaisante de leurs dieux.

Parmi les plus anciens de ces monts artificiels sont ceux de la Mésopotamie, appelés par leurs constructeurs, les Sumériens, Zag-garou, « cime de montagne ».

1. *Genèse*, chap. XI. « Les enfants de Noé s'étant multipliés et se trouvant trop resserrés entre les montagnes de l'Arménie où l'arche s'était arrêtée, furent obligés d'en sortir, et comme ils portaient de ce pays qui est du côté de l'Orient, ils trouvèrent une vaste campagne dans le pays de Sennaac et ils y habitèrent. »

On peut suivre, dans la vallée de l'Euphrate, les traces de l'invasion de ces plaines par ce peuple<sup>1</sup>; il a laissé des caractères pictographiques, puis des inscriptions cunéiformes, d'abord verticales, ensuite de gauche à droite, dans une langue indo-européenne<sup>2</sup>.

Une des figurations primitives, prononcée « Kur », représente trois sommets de montagnes, au pluriel « Kur Kur ra », massif; elle s'employait pour désigner le pays et l'Orient; l'union dans l'esprit des Sumériens de ces trois concepts donne des indications sur leur habitat primitif, dont la découverte faite par sir John Marshall, dans la vallée de l'Indus, à Mohenjo-Daro, à trois cents kilomètres de l'embouchure, et à Harappa, à sept cents kilomètres en amont, d'inscriptions pictographiques analogues à celles d'un cachet trouvé à Kish, en Chaldée, dans les couches datant de 2700 avant J.-C., permet de préciser la direction.

Les Sumériens apportèrent en Mésopotamie, trois mille ans avant J.-C., une civilisation toute remplie du souvenir de leur ancien habitat, où leurs dieux résidaient et régnaient sur les sommets, se nommant eux-mêmes « la grande montagne » ou « la maîtresse de la montagne » (fig. 6).

La construction de ces monuments, les Ziq-Kurat, étant un événement important<sup>3</sup>, a été notée sur des tablettes; leur aspect dans des pays aux horizons étendus a frappé les voyageurs, et nous en avons des descriptions détaillées; enfin des fouilles récentes permettent le contrôle nécessaire.

En effet, avant les dernières découvertes archéologiques, les reconstitutions faites d'après les textes seuls étaient inexactes (fig. 4, 5, 8, 10). Il est évident que plusieurs de ces reconstitutions sont inspirées par les pyramides d'Égypte. Or, il y a peu d'analogie entre les Ziq et les pyramides. Le seul rapprochement qui puisse être fait est que tous deux montent vers le ciel.

A ce sujet, M. Moret<sup>4</sup> dit ceci : « Au sud du mur blanc, Zefer pousse vers le ciel une tour à peu près carrée, flanquée de cinq étages de contreforts superposés et de plus en plus larges, en blocs de calcaire; l'aspect final est



FIG. 3. — CYLINDRE ASSYRIEN VERS 1250 AVANT J.-C.  
CONSTRUCTION DE L'ESAGIL, DE BABYLONE. (D'après Dombart.)

1. G. Contenau, *Manuel d'Archéologie*, t. I, p. 115 : « Cette civilisation (sumérienne) suggère le souvenir d'un ancien habitat en pays montagneux. » Voir page 272.

2. *Id.*, p. 164.

3. La Bible parle du grand nombre de peuples employés à la construction de la tour de Babel, de même le texte de Nabuchodonosor : « J'ai fait appel à tous les peuples, à la masse de tous pays, à toutes les races pour construire la tour. »

4. Moret, *Le Nil et la civilisation*.

celui d'un escalier colossal à quatre faces; le roi repose dans la pyramide, sous la protection d'un symbole solaire, et la pyramide élève le roi mort jusqu'au ciel. Le flanc des pyramides rappelle en effet l'escalier (Ouârt), sur lequel Atoum s'est élevé au-dessus du chaos, et qui permet aux dieux de monter au ciel. Nous verrons que le roi gagne le firmament par la même voie. »

Les pyramides sont uniquement des tombeaux; leurs dimensions et leur orientation variables ne permettent pas de les considérer comme des monuments mnémotechniques mathématiques; leurs dispositions, qui rendent l'ascension difficile, et l'absence de plateforme au sommet, font qu'elles n'ont pu servir d'observatoire ni de lieu de sacrifice, et l'accès rendu impossible des chambres funéraires fait qu'elles n'ont jamais pu être des temples.

Il en est tout autrement pour les Ziq; elles n'avaient pas l'aspect de pyramides et c'est sans doute faute de nom mieux approprié qu'Hérodote et Strabon leur donnent ce qualificatif, qui n'avait peut-être pas dans leur pensée la valeur géométrique que nous lui donnons.

Les pyramides sont des compositions sur deux axes perpendiculaires, orientés généralement de l'Est à l'Ouest et du Nord au Sud. Les Ziq ont, sauf de rares exceptions, leurs angles orientés sensiblement aux points cardinaux et un seul axe généralement Sud-Ouest-Nord-Ouest.

Chaque pyramide est édifiée pour un pharaon et de son vivant, mais les Ziq sont consacrées aux divinités, elles sont construites, réparées et agrandies par différents rois, parfois par différents peuples, au cours des siècles<sup>1</sup>.

Presque toutes les villes de la Mésopotamie ont une ou plusieurs Ziq édifiées dans l'enceinte sacrée de la cité, souvent à l'angle Nord-Ouest, entourées de chapelles, de dépendances et de vestibules, à proximité d'autres temples<sup>2</sup>.

La Ziq est une construction massive, en briques cuites et crues, liée par des lits de roseaux et d'asphalte sur plan rectangulaire, avec étages, de hauteur irrégulièrement décroissante, placés en retrait, ayant un seul axe de symétrie, si bien que le ou les derniers étages sont sensiblement carrés<sup>3</sup>. Le nombre d'étages varie

1. « Un roi avait construit une Ziq à Barsippa, haute de..., mais sa pointe n'était pas finie et l'écoulement de l'eau était défectueux, les murs étaient ruinés..., j'ai réparé avec des briques cuites, j'ai construit une forteresse (j'ai fait des travaux confortatifs) de briques cuites et d'asphalte. » P. Scheil, *L'Esagil*, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXXIX. La Ziq de Babylone fut pillée par Dungi, roi d'Ur (vers 2400), restaurée par Zabum (vers 2130), par le roi Kassite Agum-Kakrins (vers 1700), enrichie par Salmanasar II, roi d'Assyrie (860-825), restaurée par Mérodach-Baladan II, roi de Babylone (727-710), détruite par Sennacherib d'Assyrie (705-681), recommencée par son fils Assaraddon (681-668), continuée par ses fils Assurbanipal (668-626) et Samas-Sumukin (668-648), par Nabopolassar (625-604), par Nabuchodonosor (604-561) par Nériglissor (559-555), par Nabonide (555-538), et enfin Cyrus (538-529), détruite par Xerxès (485-465), désencombrée par Alexandre et reprise par Antiochus-Soter (275).

2. Liste des Ziq.

3. Wolley, *Les Sumériens*, p. 147-148, la Ziq d'Ur. « Les terrasses supérieures étaient étrangement, irrégulièrement étroites dans le sens de la longueur, elles étaient plus larges aux extrémités, de sorte que l'étage supérieur se rapprochait plutôt du carré; à l'extrémité Sud-Est la terrasse inférieure était plus basse qu'au

de un à sept et même pour une même Ziq, il a varié au cours des diverses restaurations de un à sept.

La Ziq, sauf naturellement quand elle est incomplète comme à Khorsabad, comporte trois éléments principaux : un soubassement à un ou deux étages ; un ou plusieurs étages ; une chapelle.

A l'Esagil (maison à sommet levé) ou temple de Bel-Marduk à Babylone (Ziq sur laquelle nous avons le plus de renseignements, surtout depuis la traduction par le P. Scheil d'une tablette donnant ses dimensions détaillées, ce qui est précieux pour la connaissance des étages supérieurs, partout ruinés), ces diverses parties ont reçu les noms de *Kigal* de l'Étéménanki (plateforme de la maison des fondements du ciel et de la terre), de *Nuhar* et de *Sahuru*.

Le soubassement ayant des dimensions bien plus grandes (à l'Esagil  $99 \times 99$  ; à Eridon  $180 \times 110$  ; à Ur,  $63 \times 43$ ), que celles du Nuhar (à Ur,  $37 \times 23$  ; à Eridon  $50 \times 50$  ; à l'Esagil  $49 \times 49$ ), offre un vaste terre-plein pouvant recevoir des foules ; aussi les moyens d'accès ont un développement considérable ; ce sont à Ur et à Uruk, trois escaliers, deux latéraux, un central de quelque cinq mètres de largeur et d'une centaine de marches, en pente très douce, puisqu'à Ur et à Uruk on monte environ dix mètres en trente mètres. Il est remarquable que ces trois escaliers aboutissent au même point (marqué à Ur par une porte monumentale), et

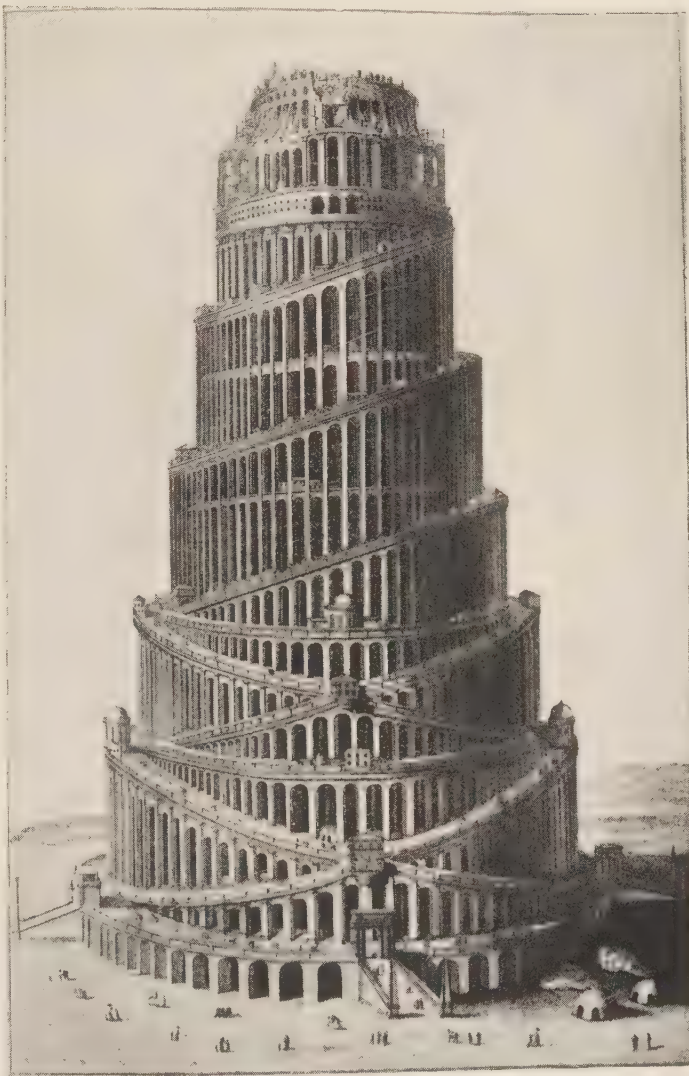


FIG. 4. — LA TOUR DE BABEL, D'APRÈS LE DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA BIBLE. DU R. P. D. AUGUSTE CALMET, 1722.

Nord-Ouest, un escalier central en partait pour conduire au sanctuaire de l'étage supérieur, l'entrée se trouvait sur la face Nord-Est, trois escaliers de cent marches convergeaient vers une porte monumentale au niveau de la terrasse inférieure, les deux escaliers latéraux appuyés contre le mur de la Ziq, l'escalier central s'élevant hardiment, perpendiculairement à la construction. »

qu'il n'y avait pas d'autres moyens d'accès. Sur ce terre-plein ou à son pied s'élevaient des chapelles. A l'Esagil, c'est sur les faces Est, Nord et Sud, en l'honneur de Maruk, Habu Tasmetum, Ea et Nusku, Ann et Sin; et sur la face Ouest, des dépendances diverses<sup>1</sup>. Dans les deux angles formés par ces trois escaliers sont souvent ajoutés deux temples (à Ur, à Uruk). Il est donc permis de penser que ce terre-plein était accessible, au moins aux jours de fêtes, à la foule des adorateurs<sup>2</sup>, venant et partant par les escaliers latéraux ou assistant aux processions des prêtres et des dieux qui sont représentés arrivant par l'escalier central.

Les étages du Nuhar n'étant que légèrement en retrait (environ deux mètres cinquante à l'Esagil) ne laissent qu'un passage à leur pied (car il faut encore prendre l'épaisseur d'un parapet indispensable, dont on retrouve l'existence à Khorsabad, la différence de niveau au-dessus du terre-plein étant à l'Esagil, par exemple, de dix-huit mètres au premier étage, à trente-huit au cinquième et dernier avant la chapelle), il ne reste donc qu'environ deux mètres, ne pouvant donner passage qu'à un petit nombre de personnes à la fois. A l'étage supérieur, en grande partie occupé par la chapelle, il restait peu de place libre, à l'Esagil, un carré de vingt-trois mètres de côté; la chapelle pouvant avoir treize mètres sur douze, laissait cinq mètres utilisables sur son pourtour, soit quatre cents mètres carrés, ne permettant qu'à quelques centaines de personnes d'y trouver place.

Quels pouvaient être les moyens d'accès à cette chapelle? Il semble, par l'examen des figurations de Ziq (fig. 3 et 8) sur tablettes, et par le résultat des fouilles faites, que la solution de la rampe extérieure employée à Khorsabad, signalée par Hérodote et supposée pour les diverses reconstitutions, n'ait pas toujours été adoptée; mais les parties hautes des Ziq étant ruinées, la disposition des escaliers intérieurs est hypothétique, la présence d'une porte sur la face principale dans quelques figurations de Ziq permet seulement d'y supposer le point de départ.

Quelle que soit la solution choisie, elle ne permettait pas, nous l'avons vu, une circulation importante comme celle prévue pour l'accès sur la première plateforme. Il est seulement possible d'envisager le passage d'une théorie de prêtres ou d'un cortège royal de quelques dizaines de personnes.

De nombreuses inscriptions nous permettent de connaître le nom des dieux honorés dans la chapelle supérieure des Ziq<sup>3</sup>. Hérodote nous dit comment était meublée celle de l'Esagil et même quel en était un des usages<sup>4</sup>. Nous savons qu'elle était généralement d'aspect brillant et bleuté, soit par l'emploi de briques émaillées

1. Koldewey, *Die Tempel von Babylon und Borsippa*, p. 51 à 57, pl. XII à XVI, et P. Scheil et Dieulafoy, *Esagil*, p. 337, ligne 30, « Maisons de l'Ouest : le Tu'um (les jumeaux) et la maison du Filet »; ligne 31, « en arrière, face à la porte des Ustensiles, est la maison du Lit »; ligne 32, « en avant est la maison des Ustensiles »; ligne 33, « une cour couverte et entourée de barrières »; ligne 35, « et une cour où s'élève la Porte du Levant, la Porte du Sud, la Porte du Couchant, la Porte du Nord ».

2. Tiglatphalasar, temple de Anou-ada (1100 av. J.-C.). « J'ai construit deux grandes Ziq, maisons brillantes, saintes pour l'habitation de son plaisir et le siège de ses fêtes, brillantes comme le front du ciel. »

3. Voir la liste des Ziq.

4. Hérodote (I, 181, 183), un lit et une table d'or. « On ne voyait pas de statue dans la chapelle, personne n'y passait la nuit, sinon une femme du pays, désignée par le dieu lui-même, entre toutes ses compagnes. »



FIG. 5. — PLAN DE LA VILLE DE BABYLONE, SELON HÉRODOTE ET LE P. KIRCHER.

ou de mosaïque, soit par application de lapis lazuli. Devant ou sur cette chapelle faisait-on des sacrifices, des holocaustes, premier de tous les rites? La figuration, sur une tablette, de cornes aux angles supérieurs de la chapelle (fig. 7), disposition décrite dans la Bible pour l'autel des holocaustes<sup>1</sup>, confirme ce que dit cette inscription datant de Nabuchodonosor : « J'ai construit le temple de Borsippa, j'ai élevé la pointe de la Ziq : avec de la terre cuite émaillée et du bleu clair, j'ai construit au sommet un sanctuaire, lieu d'offrande des victimes, avec des briques émaillées bleues. »<sup>2</sup>

1. *Exode*, XXVII, 1, 2, 3. « L'autel des holocaustes était en bois de cèdre recouvert de lames de cuivre, il était carré, de cinq coudées de côté et haut de trois coudées. Moïse l'avait fait placer à l'Orient devant l'entrée du tabernacle, en plein air. Aux quatre coins de cet autel s'élevaient comme quatre cornes couvertes de même métal, au-dedans une grille d'airain suspendue par quatre chaînes aux quatre cornes, en bas un cendrier. »

L'autel des holocaustes du temple de Salomon était carré, de vingt coudées de côté et de dix coudées de hauteur, il était couvert de lames de cuivre, on y montait par une rampe du côté de l'Orient.

Une inscription d'Assurbanipal dit : « J'ai détruit la Ziq de Suse et j'ai emporté les cornes garnies de cuivre brillant. Une autre : « Ainsi parlèrent les dieux du monde souterrain à Mardouk leur seigneur : Nous voulons un sanctuaire où nous reposer. Mardouk créa Babylone et y fit un trône. La deuxième année, les Amnaki élevèrent le sommet de l'Esagil au-dessus de l'Océan, en firent un temple élevé comme demeure à Mardouk, y mirent deux cornes pour le compléter. »

2. Hérodote : « Dans ce temple de Babylone, il y a en bas un autre sanctuaire, où l'on voit une grande statue d'or qui représente Zeus assis; près de cette statue est encore une grande table d'or, à côté un trône et un marchepied d'or. On voit hors de ce sanctuaire un autel d'or et un autre autel très grand où l'on immole du bétail. »

La Ziq n'avait-elle qu'une fin religieuse? Les Sumériens et tous les peuples qui ont successivement dominé dans ces régions liaient intimement le monde céleste aux événements terrestres et les dieux étaient à leurs yeux figurés par les astres. Leurs prêtres furent donc les premiers astronomes et astrologues<sup>1</sup> du monde. Or, où trouver dans ces étendues de la Mésopotamie un meilleur observatoire?<sup>2</sup> Une inscription, entre autres, nous confirme cette utilisation : « Goudea à mon roi Ningersidu, fondateur de la grande montagne, je veux te construire un temple, devant mon temple, élevé jusqu'au soleil, temple d'où le roi regarde avec sa vue portant au loin, son regard ira jusqu'au ciel », montrant en même temps que le roi montait sur la Ziq. Nous avons vu que les angles du monument étaient généralement orientés vers les points cardinaux, donnant un repère commode pour les observations.

Dans le texte que nous venons de citer, l'expression « d'où le roi regarde avec

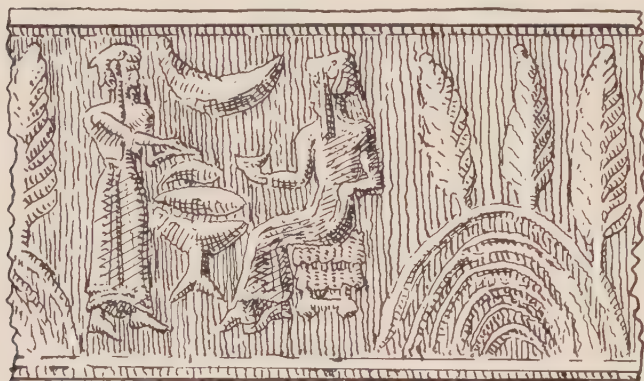


FIG. 6. — CYLINDRE TROUVÉ A SUSE.  
Le Dieu faisant une libation.

sa vue portant au loin » ne permet-elle pas aussi de penser que les Ziq servaient à la surveillance des régions dont elles étaient le centre? Et même, l'examen d'une carte de la Mésopotamie, où sont portées toutes les Ziq connues, ne permet-il pas de croire qu'elles pouvaient être utilisées pour la transmission par signaux, visuels ou sonores, des ordres ou des nouvelles? Leur hauteur moyenne d'une quarantaine de

mètres, permettant une liaison visuelle de quelque quarante kilomètres<sup>3</sup> (voir la carte, fig. 2, page 202).

Enfin, nous savons par Xénophon que la Ziq pouvait être un refuge en cas de guerre, et aussi vraisemblablement en temps d'inondation. Elle était un point de repère pour le cheminement des voyageurs et l'éclairement successif de ses faces

1. Delaporte, *La Mésopotamie*, p. 151 : « L'idéogramme par lequel ils (les Sumériens) représentent l'idée de Dieu est l'étoile, dont le sens propre est celui du ciel, le Dieu suprême Anou est désigné par une seule étoile, il est le Dieu du ciel et les autres dieux forment l'armée du ciel, l'ensemble des astres » ; p. 158 : « Il (Inourta, premier né d'Enlil, de la triade Anou = Ciel, Enlil = Atmosphère, Ea = Terre) s'assimile d'autres dieux, Zabada de Kish et Ourach de Hilbat, la constellation d'Orion forme son armée » ; p. 155 : « Une deuxième triade est formée de Sin, le dieu Lune, symbole un croissant, honoré à Ur sous le nom de Nanna et de ses deux enfants, Shamach, le dieu Soleil, symbole un disque orné d'une étoile à quatre branches, et Istar, la planète Vénus, symbole une étoile. »

2. Diodore de Sicile (II, IX, 4) dit que les Chaldéens profitaient de l'élévation du temple de Bel à Babylone pour y faire leurs observations. Une inscription de Homs-Nippour qualifie la Ziq : « La maison de la montagne de tous pays, la maison des oracles, la maison du tombeau, lieu de la terre et du ciel. »

3. Delaporte, *La Mésopotamie*, p. 260 : « On indique le salaire des veilleurs : 4 mines le jour, 2 mines la nuit en été, du 15 Tammouz (15 juillet) au 15 Tebit ; 2 mines le jour et 4 mines la nuit pendant les autres mois. »

pouvait renseigner sur le moment du jour. La Ziq était la gloire de la cité et toutes les ressources de l'art ont été employées avec les matières les plus durables et les plus précieuses pour son édification et son ornementation; nous l'avons vu, la brique émaillée, la mosaïque de clous d'argile à tête teintée, le cuivre, le marbre, l'albâtre, le lapis-lazuli, l'or y étaient utilisés. Aussi sa destruction était-elle la suprême injure faite par le vainqueur, la preuve de la ruine complète de la cité<sup>1</sup>.

M. Contenau<sup>2</sup> décrit ainsi la figuration d'une Ziq : « Il est à remarquer que ce temple en forme de Ziq nous représente la grande déesse avec la hiérarchie de ses attributs, en bas comme divinité chtonienne avec le serpent, à l'étage suivant avec le lion, à l'étage supérieur avec l'oiseau » et M. Woolley<sup>3</sup> nous dit « à la période tardive où la tour (la Ziq d'Ur) fut restaurée par Nabonide de Babylone et probablement au temps de Nannum, les étages symbolisaient les divisions de l'Univers, le monde souterrain, la terre, le firmament, il fallait toutes les franchir pour s'approcher de la maison de Dieu ».

Voilà donc la raison de la division en trois parties bien distinctes, que nous avons signalée, de la Ziq, et il faut voir dans ces édifices, où les trois dimensions sont nettement accusées<sup>4</sup> une représentation matérielle et spirituelle de l'Univers. De nombreux textes le confirment : à Épa, « il a construit pour Nin-Girsou le temple des sept mondes<sup>5</sup>, la maison des oracles, la maison des tombeaux, lien

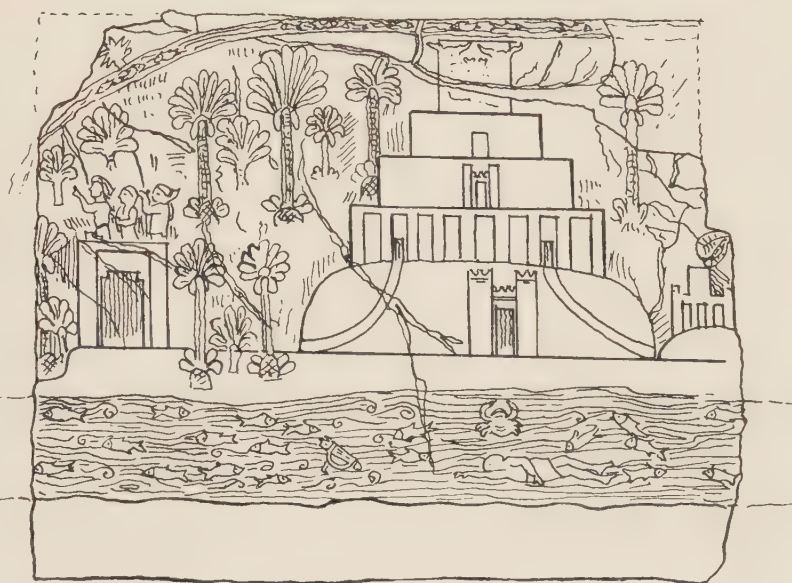


FIG. 7. — BAS-RELIÈF DU PALAIS D'ASSOURBANIPAL A NINIVE.  
(650 avant J.-C.)



FIG. 8. — CYLINDRE SUMÉRIEN (3.000 AVANT J.-C.).  
Une Ziq-Kurat en construction. (D'après Dombart.)

1. Xénophon, *Anabase*, III, IV, 9 : « Sur cette pyramide se tenaient beaucoup de barbares qui, des villages voisins, étaient venus y chercher un refuge. »

2. G. Contenau, *Manuel d'Archéologie*, t. I p. 328.

3. M. Woolley, *Les Sumériens*, p. 147-148.

4. Aristote dit que les Pythagoriciens concevaient tout dans l'univers comme triades, — tous les corps ont trois dimensions.

5. F. Lenormant, *Histoire ancienne* : « Chez les Aryens cette montagne est l'Aryaratha », char des vénérables, parce qu'à sa cime tournait le char des sept Mah-raschs brahmaniques, des sept Aneschapentas perses et

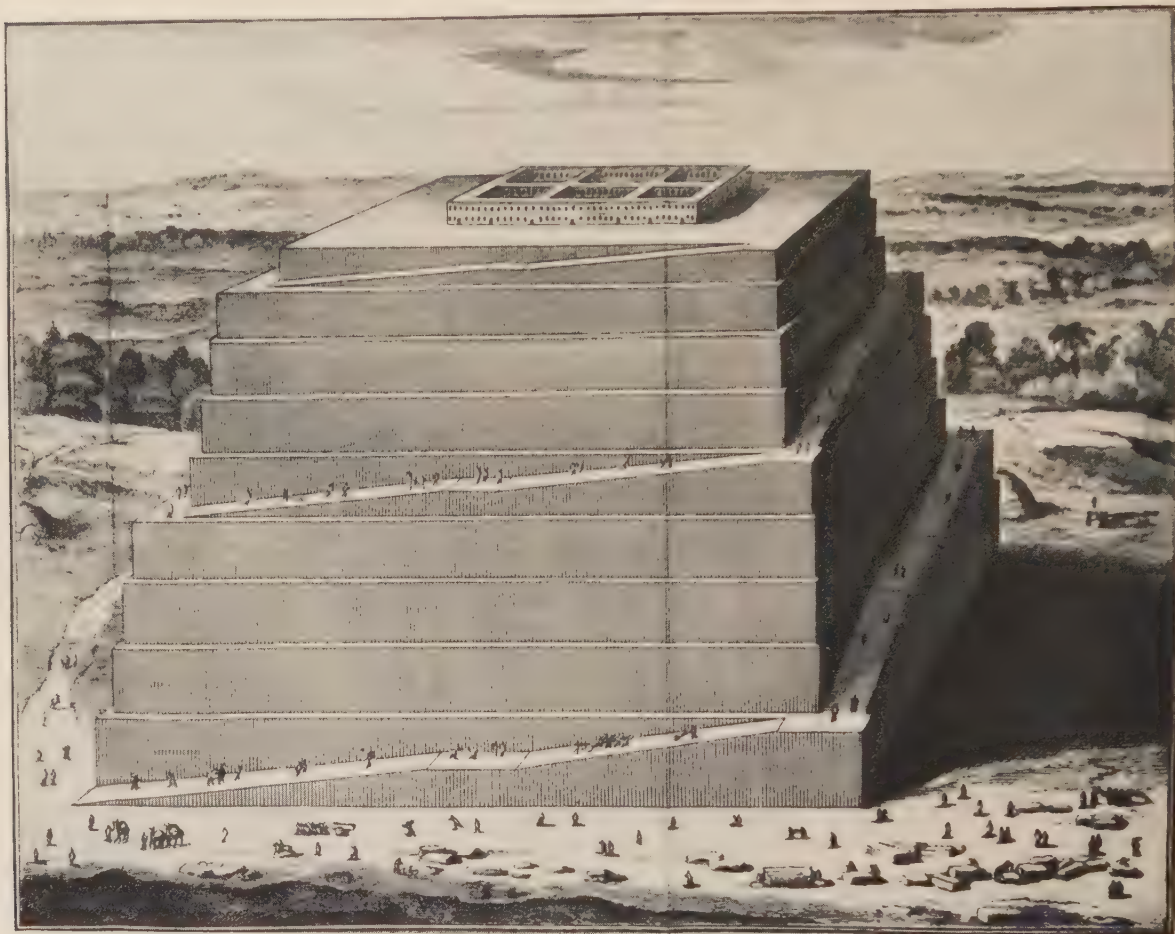


FIG. 9. — LA TOUR DE BABEL, SELON LE P. LAMU.

de la terre et du ciel ». A Telloh, « maison des sept mondes, temple des cinquante lumières du ciel<sup>1</sup> ». A Uruk, « maison des sept mondes du ciel et de la terre ». A Borsippa, « maison des sept directions ». La ville d'Uruk était désignée par le même idéogramme que l'arc-en-ciel, lequel correspondait aux sphères célestes et aux planètes. Or, la Ziq de Khorsabad avait reçu un enduit différemment colorié suivant les étages en partant du sol, blanc, noir, pourpre, bleu, rouge-orange, argenté, doré.

Le docteur Th. Dombart<sup>2</sup> donne comme raison de l'adoption du plan rectangulaire des Ziq le fait que les briques employées étaient carrées<sup>3</sup>. La construc-

des sept Kakkabi chaldéens, correspondant aux sept astres de la Grande Ourse, ce nom d'Aryaratha est l'origine de celui d'Ararat (origine du Thibet occidental), source du Tarim, de l'Indus, de l'Oxus et de l'Iaxarte.

1. G. Contenau, *Manuel d'Archéologie*, t. I, p. 287 : « Le nombre cinquante est affecté au dieu Enlil », et p. 289 : « Nous le (Enlil) voyons figurer comme dieu des sommets (analogue de Bel). »

2. Dr Th. Dombart, *Der Babylonische Turm*, Leipzig, 1930.

3. P. Scheil et Dieulafoy, *L'Esagil*, p. 346 : La brique carrée (en Chaldée, en Elam et en Perse) a des dimensions telles que, joints compris, elle compte pour dix-huit doigts (l'U (pied) chaldéen ou susi, varia de

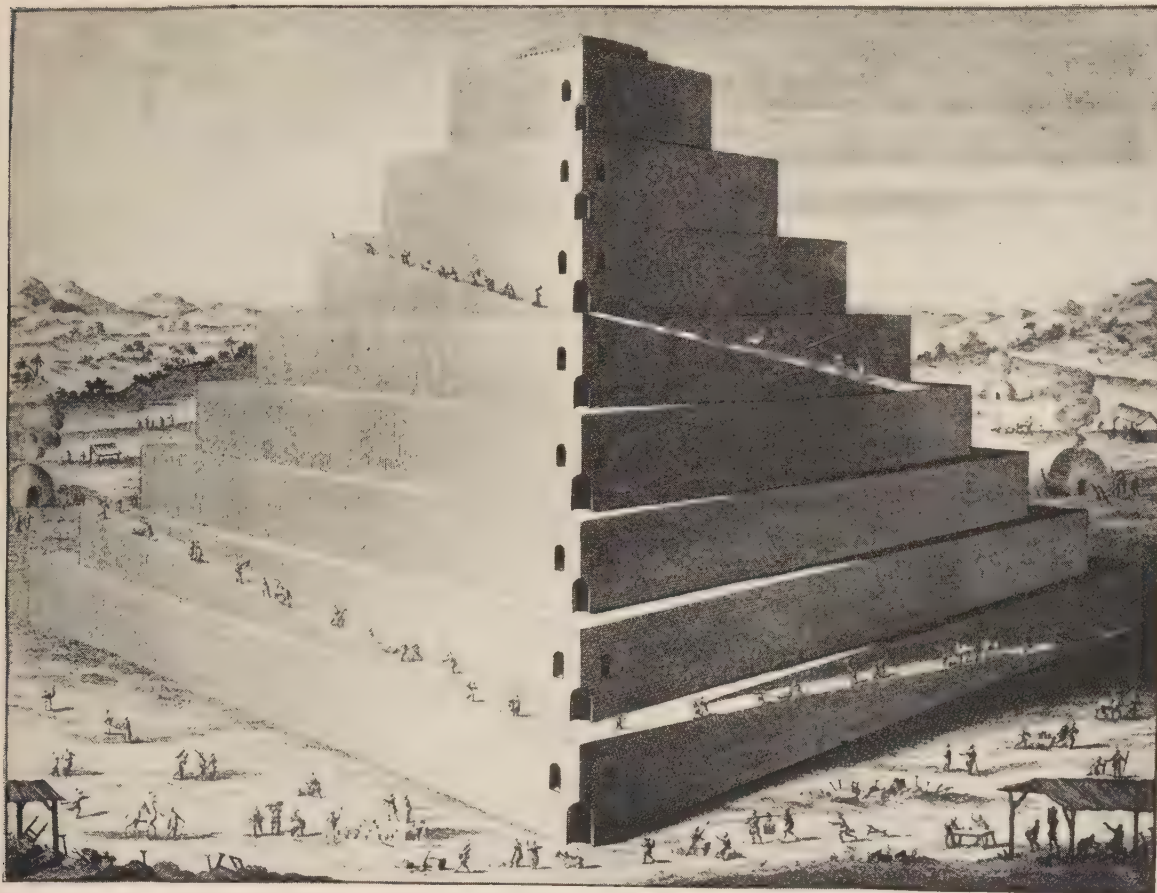


FIG. 10. — LA TOUR DE BABEL. Gravure de J. Punt, 1742.

tion d'un parement cylindrique dans les dimensions ordinaires des Ziq, soit quelque cinquante mètres, avec des éléments carrés de trente centimètres de côté, ne présente pas de difficulté, le jeu des joints suffit. Les chapelles seules devaient être nécessairement rectangulaires. Il est plus juste de penser à une disposition naturelle des Sumériens pour l'adoption de la ligne droite et de l'angle droit, si générale dans toute leur architecture, à la facilité de prendre des alignements droits, grâce au cordeau et à la commodité des surfaces planes pour la vérification des aplombs, mais aussi aux utilisations possibles des faces de Ziq dont nous avons déjà parlé, et surtout à la volonté d'indiquer les points cardinaux; c'est, en effet, ce que prouve leur implantation, si particulière, les angles tournés vers ces points <sup>1</sup>,

0,31 à 0,35 l'U (coudée) à trente doigts, soit 0,50), toutes les dimensions longitudinales sont par conséquent exprimables en briques entières et en demi-briques, soit en pieds et demi-pieds. »

1. Les autres monuments sont également orientés, mais souvent par leurs axes. A Suse, le palais de Darius est ainsi exactement orienté Est à Ouest, à l'époque de printemps; les tombes sont orientées Est à Ouest et avant 1100 av. J.-C. Nord à Sud, la tête tournée au Nord. Les quelques Ziq (voir la liste) qui ne sont pas orientés par les angles ont un massif demi-cylindrique en saillie sur la face Nord, indiquant l'axe.

car il est plus aisé de déduire une direction en considérant un angle plutôt qu'un axe.

Nous avons de nombreuses inscriptions montrant le rapport de la Ziq avec la marche du soleil, mais les fouilles faites par la mission scientifique de France en Perse en 1937, sous la direction de M. R. de Mecquenem, viennent d'apporter un très intéressant document qui les précisent. C'est un vase de quelque quarante centimètres de diamètre, sur son col (fig. 11), nous voyons à gauche le dieu Schamach (?) sur une Ziq, lançant au-dessus des monts le char du soleil, dont les roues rayonnent de flammes, et son conducteur également flamboyant; or, la Ziq est qualifiée de « porte du Soleil », de « Soleil levant »; au milieu, le soleil de midi, figuré par l'aigle (fig. 12); or, nous avons vu dans la description d'une Ziq par M. Contenau que l'étage supérieur avait comme attribut l'oiseau; et à droite, le dieu, toujours sur la Ziq, reçoit le soleil, son char dételé; or, à Sipana la Ziq est appelée « le tombeau du soleil » et à Borsippa « la maison de la nuit ».

Dans cette scène, il est à remarquer que la Ziq portant Schamach est complète, c'est-à-dire comporte trois éléments montrant que ce dieu règne au plus haut

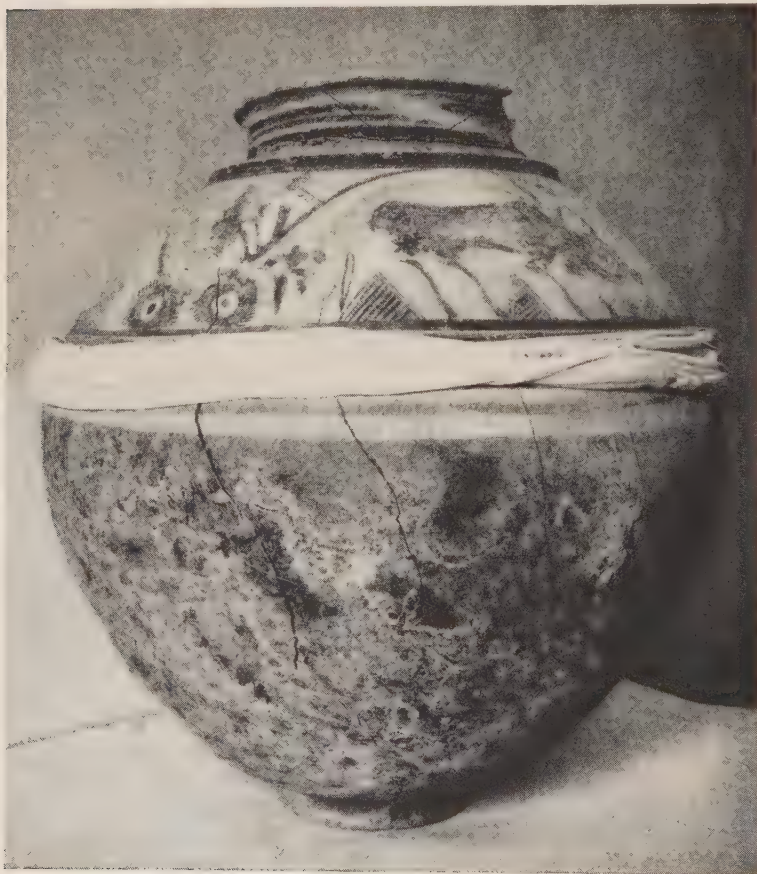


FIG. 11. — VASE EN TERRE CUITE TROUVÉ A SUSE DANS UNE TOMBE.  
DU XXVIII<sup>e</sup> SIÈCLE AV. J.-C. (Musée de Téhéran.)

de l'univers; celle portant les conducteurs du char n'est qu'à deux étages, nous y voyons le dieu assis sur la Ziq comme sur un trône, et en effet dans les inscriptions les sanctuaires sont désignés comme « maisons ou trônes » : Sannas Surnonkin, roi de Babylone, dynastie de Sargon, proclame : « J'ai rétabli de coûteux ouvrages et l'asile unique des grands dieux qui demeurent dans le saint des saints de la maison de la montagne » et le trône est le symbole de la puissance. Aussi le roi ne monte-t-il pas seulement sur la Ziq comme sur un observatoire, ainsi que nous l'avons montré, mais encore pour y recevoir ses inspirations et sa puis-



FIG. 12. — LA PLUS ANCIENNE REPRÉSENTATION D'UNE ZIQ-KURAT, D'APRÈS LE VASE TROUVÉ A SUSE. (Détail.)  
(Musée de Téhéran.)

sance, qui de là doit se manifester aux quatre points cardinaux, c'est-à-dire partout<sup>1</sup>. Bel est appelé « à qui Anou et Enlil ont donné la puissance à ton ordre, le fondement de cette cité est posé devant toi, sa Ziq sera le lieu de ta puissance sur terre ». Ningirson dit à Goudea : « Je placerai mon pied sur la montagne au lieu où demeure le vent du Nord, de là je t'enverrai toi qui donneras le souffle de vie à ton pays. »

La montagne est mère de la source et de toute fécondité, aussi Ichtar est-elle souvent qualifiée de déesse de la montagne (fig. 13) et nous l'avons vu figurer sur une Ziq. Une inscription fait ce rapprochement, qui s'impose à l'esprit, de la Ziq et de l'arbre sacré : « Comme le temple qui s'élève dans le ciel, il a construit un temple qui brille comme un front dont la pointe est comme un arbre sacré qui s'élève au-dessus du pays. » Dans plusieurs textes — nous venons d'en citer quelques-uns — la Ziq est qualifiée de tombeau, c'est sans doute ce qui a fait parler Strabon<sup>2</sup> du tombeau de Belus, mais comme nous l'avons montré et comme le confirment de nombreuses tablettes encore plus explicites, il faut comprendre le tombeau du

1. M. P. Mus, *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, t. XXXIV, fasc. I, p. 20, « Le Barabudur ».

2. Strabon (XVI, I, 5).

Soleil, qu'elle reçoit à son coucher après avoir été son berceau. Dans les inscriptions, les tombeaux sont qualifiés « palais de repos, habitations d'éternité, maisons familiales fortifiées, palais du sommeil », toutes appellations bien différentes de celles données à la Ziq, toutes pleines de vie et exaltantes, comme à Ur « maison de la grande lumière, de la montagne, demeure de la lune, maison de la montagne royale, temple de joie » où « Rimsin a construit à Nana ma souveraine le temple de la joie des cœurs élevant sa pointe comme une montagne de marbre brillant »<sup>1</sup>.

Jean DE MECQUENEM.

## REMARQUES

L'école allemande fait commencer la période sumérienne vers 3500, soit au début de Ourouk IV. Avant cette date, les restes des premières villes élamites, chaldéennes, assyriennes, montrent, comme les premiers sites iraniens, la civilisation de Suse I (ou El Obeid), dont au Nord, la partie inférieure est d'un type particulier du reste, sans être antérieure, de sorte que le premier stade vers 4000 avant J.-C. représente une civilisation très spéciale, poterie peinte, obsidienne, cuivre pur — qui est du reste très répandue de l'Atlantique au Pacifique, de l'Indus au Caucase. Cette extension s'explique par l'activité commerciale des premiers métallurgistes.

Il n'est pas nécessaire d'invoquer le déplacement des populations; mais le progrès même apporté par les nouveaux outils permet la fixité en certains centres et l'abandon du nomadisme.

Pourtant, l'existence de ces centres, qui deviennent des entrepôts et des foyers d'industrie, est due en partie aux commerçants et industriels dont l'origine est à chercher au voisinage des premières mines faciles à exploiter. On a supposé le Caucase, mais les sondages n'ont pas été probants; il faut peut-être envisager l'Oural ou le Seu Tchouen, en Chine. Bien entendu, ces premiers métallurgistes en cuivre sont les descendants des chercheurs d'or, ou ce qui revient au même, des vainqueurs de l'homme paléolithique. L'homme primitif, comme les singes, a dû rechercher ce métal séduisant dans les sables des rivières et constituer des dépôts importants dont s'est emparé l'homme néolithique. Ces réserves épuisées, il a fallu rechercher des « ersatz », et la pyrite de cuivre a été essayée comme minerai d'or, et a fourni un métal intéressant.

Le fait que la première couche est de 9 m. à Suse comme sur le plateau iranien, et seulement de 1 m. 50 à Our, de 8 m. à Warka, comme en Assyrie, montre seulement que la mer pénétrait très avant dans la Basse Mésopotamie, et ne permettait pas une installation avant 3600.

En tout cas, les métallurgistes et les importateurs d'obsidienne venaient des montagnes — et il ne semble pas que la religion primitive soit due à leur influence. Le sémitisme serait le nomade arabo-mésopotamien, qui a pénétré le sumérien, qui serait ce que nous appelons les celtes, c'est-à-dire des métallurgistes, des fabricants de sel, des tailleurs de lames; cette pénétration serait arrivée, au milieu du quatrième millénaire, à être assez active pour faire prévaloir ses habitudes dans les centres chaldéens et élamites.

Il est assez curieux de voir autour de Suse, une profusion d'établissements de la première période; et à la seconde seulement le maintien de ceux qui se trouvent sur les routes fréquentées et à des distances d'une demi-journée de marche au moins. Cette différence très nette dans les groupements sédentaires, cette centralisation correspondent avec des facilités plus grandes de déplacements, peut-être à une reprise du nomadisme.

<sup>1</sup>. Sur la possibilité de constructions géométriques appliquées dans les proportions des éléments de la Ziq, voir Dieulafoy, *L'Esagil*, pl. II.

En tout cas, le costume comporte de longues robes pour les gens importants, alors que celui de la phase précédente montrait des pagnes courts; la céramique est plus simple; les décorateurs ont porté leurs efforts sur des matières plus durables; les aiguilles, les épingles, les hameçons sont abondants; l'écriture d'abord réservée à des magasiniers, jusque vers 3000, fait place au sumérien, et presque aussitôt au sémitisme.

Il est indéniable qu'à Suse, l'influence prépondérante vient de la Mésopotamie. Il est donc curieux que la ziq-kurat soit venue de la Mésopotamie, alors que les buttes de la première civilisation atteignent 12 m. au-dessus de la plaine et ne sont pas considérées comme sumériennes.

Il n'y avait pas de ziq-kurat proprement dite à Suse; la ville la plus ancienne était sur le tell de l'Acropole; à l'époque élamite, il y avait sur le tell, le Palais Royal au Sud, avec un sanctuaire au Sud-Est; deux sanctuaires à Chouchinak et à la déesse de la montagne, réunis par des constructions très remaniées un peu au Nord du centre; plus au Nord, une machine à monter de l'eau, puis un grand puits, et au centre, il y avait un sanctuaire datant de la période d'Agade, époque dont le niveau était à peu près horizontal sur tout le tell. Il est possible qu'il y ait eu sur ces terre-pleins une tour d'un étage qui aurait été démolie par Assourbanipal; mais en général, c'est le tell lui-même qui est un haut lieu et il était inutile de concevoir une ziq-kurat indépendante. Tout au contraire, en Mésopotamie, sur une plaine, où il s'agissait d'établir une ville, il était utile d'avoir un observatoire pour surveiller l'horizon, du point de vue de la sécurité et de l'étude astrologique, de façon à échanger des signaux, et abriter ce qu'il y avait de plus précieux. C'est l'idée qui a fait construire des donjons et des clochers.

Le point de vue religieux, que l'on a cru primordial pour entraîner la masse à des efforts et des dépenses, est en réalité secondaire. Il faut en tenir compte. Le soleil apparaissant en général au-dessus des montagnes à son lever, fut la première divinité naturelle. L'autorité gagnait à occuper dans le camp ou la cité une position dominante.

Mais être trop élevé est incommode : il faut monter l'eau et les provisions — il y a moins d'inconvénients quand il s'agit d'un temple et de ses réserves.

L'Acropole de Suse fut délaissée à partir des Achéménides. Elle devint un lieu d'exposition pour les cadavres. Elle avait alors une élévation de 35 mètres au-dessus du niveau de l'eau. C'est cette coutume convenable pour les nomades du plateau (encore pratiquée au Thibet) de l'exposition des morts, qui pour nous explique le rôle de la déesse de la montagne — Nin har-Sag. On conçoit qu'une population nomade ne puisse enterrer ses morts sur le moment, mais les abandonne dans sa marche, quitte à les faire enterrer par les retardataires du convoi — que les chasseurs de la tribu ne puissent apporter au campement les victimes d'accident et le gibier qui est attendu; être exposé est donc le sort de la partie la plus virile de la population; pour retrouver facilement un cadavre, on le place sur un sommet — et comme le dieu est le bien (Gott-gût), la déesse est le mal : c'est elle qui s'occupera des morts, et si la tribu se fixe, on lui fera un sanctuaire au lieu d'exposition choisi, qui sera en général une éminence.

R. DE MECQUENEM.



FIG. 13. — CYLINDRE TROUVÉ A SUSE.  
Statue de la Déesse de la Montagne.  
entre deux cyprès.

## LISTE DES ZIQ-KURAT

## SUD DE BABYLONE

KISH (TEL OHEIMIR). — A l'ouest du temple; escalier sur face est; première dynastie Babylone vers 2.000 av. J.-C.; saillants verticaux, orientée par les angles.

EL HIBBAH (DILBAT). — Tour massive; hauteur 7 m. 30; diamètre : à la base, 125 m., à 4 m. de hauteur 96 m.; rampe circulaire à un centième dans le sens des aiguilles d'une montre. Pouvait être une terrasse très ancienne.

SURGUL. — Tumulus sans forme.

BISMAYA (ADAB-UDUM). — Très ancienne terrasse, 20×20 m., petit massif 8×8 m., hauteur 15 m., orientée aux angles; le petit massif dans un angle à 2 m. des bords.

NIPPUR (NIFFER). — Au lieu Enlil. Construite par Sargon d'Agad, fondation plus ancienne, massif 57×38,40 m., à angles droits, hauteur actuelle 28 m., murs avec saillants verticaux, parements en briques cuites de 1 m. 45 d'épaisseur. Située dans l'angle ouest de l'enceinte, orientée aux angles dans l'axe du côté sud-est, escalier de 6 m. 50 et 15 m. de longueur.

TELLOH (GIRSOU), près de Lagash, partie de Ziq. — Trouvée sous le palais de Goudea, les angles sont orientés.

UR (MOUGHEIR). — Dieu Sin. Massif rectangulaire, angles orientés, 63 m.×43 m., 37 m.×23 m. Hauteurs :

terrasse inférieure .....	9 m. 75	
2 <sup>e</sup> terrasse.....	2 m. 50	18 m. 55
3 <sup>e</sup> — .....	2 m. 30	
4 <sup>e</sup> — .....	4 m.	

Parements en briques cuites, saillants verticaux sur face nord-est, escalier axial, deux escaliers latéraux convergents, de cent marches; face sud-est, quatre étages; face nord-ouest, trois étages. Commencée par Ur-Nammou, 2474 av. J.-C., continuée par Dungi, achevée par Nabonide, 600 av. J.-C.

ERIDOU (ABOU SIKAHARIN). — Dieu Ea. Massif de briques 50×50 m. sur terrasse rectangulaire 180×110 m., parois verticales avec saillants, escalier de marbre axial sur face sud-est, de 1 m. 20 de largeur et 21 m. de longueur, entre deux parois avec joues.

URUK (WARKA). — Dieu Anou et Ishtar. Massif de briques 50×50 m., hauteur 30 m. sur face nord-ouest, trois escaliers convergents, l'escalier axial a 30 m. de long, chapelles dans les angles.

LARSA (SENKERE). — Dieu Shamash, au nord-ouest du temple.

KESH (HAMMAM). — Au nord du précédent massif, 30×30 m., hauteur actuelle 15 m.

## NORD DE BABYLONE

SIPPAR (ABOU HABBA). — Dieu Shamash.

BABYLONE (HILLEH). — Dieu Bel Marduk. Carrée, 91×92 m., parement briques cuites (épaisseur à la base 15 m.), saillants verticaux. Située au nord du temple, orientée par les angles.

BORSIPPA (BIRS NEMROUD), en sumérien E Zida (Maison de la droite). — Dieu Nebo. Massif 82×82 m., hauteur environ 49 m., premier étage hauteur 8 m., orienté par les angles, parements épaisseur 7 à 9 m. en briques cuites.

AGARGOUF (DUR KURIGALZU). — Hauteur actuelle 31 m.

## NINIVE

ASSOUR (KALATCHERGAT). — S'appelle « la forteresse ». Massif 62×61 m. 50, hauteur actuelle 41 m., saillants verticaux au sud-ouest du temple, orienté par les angles.

ANOU ADAD. — Au nord-ouest du précédent massif, 39×36 m., parois verticales avec saillants, angles orientés.

KAR TULKUT-NINIB (BEI ASCHU). — Dieu Ashour, à l'ouest du temple, côtés orientés, massif 30×30 m.

KALAKH (NIMROUD). — Massif 51×51 m., hauteur 42 m., partie inférieure avec saillants verticaux, parement en dalles d'albâtre sur 1 à 3 m. de hauteur. (A l'angle nord-ouest du rectangle, tunnel est-ouest de 3.900 m. de longueur, 1 m. 50 de largeur, 3 m. 60 de hauteur.) Orienté par les axes, le nord est marqué par un massif semi-circulaire en saillie; sur la face nord, pierres d'angles et barillets de fondation. (Au nord de Ninive.)

KHORSABAD (DOUR SHAMKIN). — Massif 43×43 m., au nord-ouest du temple, angles orientés, parements briques cuites, saillants verticaux; rampe dans le sens des aiguilles d'une montre de 2 m. de largeur, pente de 0,04 (1/25) à 0,07 (1/14) par mètre, une spire correspond à 6 m. de hauteur par étage; entrée à l'angle sud, traces de couloirs. Au moins quatre étages, hauteur 42 m. 70, pas de chambres intérieures.

MARI.

## SUSE

SUSE.

CHOUGHA ZEMBIL. — Massif briques crues, parement briques cuites, 83×83 m., hauteur actuelle 30 m., orienté aux angles. Sur la face nord-est, le sanctuaire. Situé au centre d'une plate-forme carrée de 150 m. et au centre d'une enceinte de 400 m.

# LES PRIMITIFS FRANÇAIS

## III\*

### DEUXIÈME PRODUCTION PROVENÇALE

A la différence de la première, rassemblée autour de la cour pontificale, celle-ci n'enregistre presque aucune commande des grands. Elle n'est pas davantage au service des villes. Ni princier, ni municipal, le patronage dont elle subsiste, est celui des particuliers, bourgeois ou petits anoblis, visant non à la magnificence, mais simplement à la dévotion puisqu'il ne s'agit que de dons faits aux églises, ordonnés parfois nommément à la rémission des péchés des personnes peintes dans les tableaux. On pourrait croire qu'en remuant les archives, le nom du roi René se fût rencontré partout. Les œuvres d'un seul maître exceptées, il ne paraît à peu près nulle part; en sorte que le mécénat dont on le trouve qualifié chez les auteurs, s'efface dans le vrai jour de l'histoire. Le nom d'École d'Avignon, usité de la critique depuis que ces textes ont été découverts, n'apparaît pas moins controuvé, quand on prend soin de les lire au complet : non seulement parce que beaucoup de peintres qu'on y rencontre, étrangers à cette ville et en général à la province, ont dû y arriver tout formés, partant manquer de l'unité de style sans

NOTA. — Dans tous les articles qui vont suivre, contenant autant de marchés passés devant notaire, avec les peintres, ne paraissent que des tableaux d'autel, latin *retabulum*, provençal *retaule*, donnés tantôt par des vivants, tantôt au nom de défunts dont le testament l'ordonne, presque tous ainsi composés : le corps de l'ouvrage, où le sujet principal s'accompagne sur les côtés, de deux ou de quatre, d'une seule figure. Un panneau au-dessus couvrant toute la largeur, latin *supercælum*, provençal *revers* ou *revolt*, peint d'azur et semé d'étoiles, portant application d'un tableau au milieu et de deux sur les côtés. Une prédelle ou scabellon, latin *scabellum*, provençal *mar-chepiè* ou *escabel*, divisée en plusieurs tableaux ou n'en formant qu'un seul. A ces trois parties, quelques retables plus riches ajoutent sur les côtés deux montants de trois figures chacun, portées l'une sur l'autre. Les volets sont omis, tout se développe à plat sur un fond fixe. Les cadres ou caissons autour des tableaux sont nommés en latin *camera*, en français latinisé *parquetum* ou *vaissellum*. Le grand nombre de panneaux d'une figure, qui avec les montants peut aller jusqu'à douze, permet d'associer à l'acte de dévotion l'intercession d'autant de saints qui y sont représentés. Au superciel, le tableau du milieu est ordinairement Dieu le Père ou la Trinité; et dans le scabellon, s'il est d'un seul morceau, Jésus-Christ et les douze apôtres représentés à mi-corps.

\* Voir *Gazette des Beaux-Arts*, numéros 879, juillet-août 1936, et 882, décembre 1936.

laquelle on ne peut parler d'école, mais parce qu'en outre, cette production ne provient pas d'Avignon seule, mais aussi de Marseille, de Nice, d'Aix et d'ailleurs : ce qui fait que le nom d'ateliers provençaux est le seul qui lui convient. L'examen du peu d'ouvrages qui restent, le confirme, achevant de montrer l'erreur où l'on s'expose quand on s'en va ranger à l'école d'Avignon des pièces anonymes découvertes n'importe où, au nom d'un style qui n'a pas existé.

#### JACQUES YVERNI D'AVIGNON

1411-1412. Peinture d'étendards pour la ville, à lui payée.

Pub. par Pansier, *Annales d'Avignon*, an. 1923, pp. 62, 73.

1413. 11 novembre. Pour Pierre d'Acigné, sénéchal de Provence, un retable de Notre-Seigneur, à mettre sur l'autel érigé par ledit dans la cathédrale d'Aix, près de l'armoire du Corpus Christi.

1427. Deux bannières aux frais de la ville, pour la procession des Rogations. Deux pour le brigantin sur le Rhône.

Résumé par Labande, *Primitifs de la Provence occidentale*.

1431-1435. Plusieurs actes au nom de l'artiste.

Résumé par Requin, *Société des B.-A. des départements*, an. 1889.

A Saint-Agricol, dans la chapelle du Saint-Esprit, un tableau représentant sainte Geneviève, avec François de Nyons, abbé de Sainte-Geneviève à Paris, en prière, à fond d'or et armoyé, était signé *Jacobus Yverni me pinxit*.

Massillan, résumé par Requin, *même recueil*.

En mars 1438, il était décédé.

Labande, *Primitifs de la Provence occidentale*.

#### ŒUVRE CONSERVÉE

LA VIERGE ALLAITANT L'ENFANT, avec un rideau pour fond, tenu par deux anges. A gauche saint Etienne, à droite sainte Lucie. Au scabellon, le Dieu de pitié entre saint Pierre et saint Paul.

H. 1 m. 10; l. 60 cm. Volets, h. 44 cm. Scabellon, h. 24 cm.; l. 60 cm. Fond d'or, deux écussons d'armoiries. Signé : *Jacobus Yverni d(e Av)inione pinxit*. Musée de Turin. D'une chapelle du territoire de Ferruzzi près Cève en Piémont, en dernier lieu de Ferdinand Siccardi. Exp. des Chefs-d'œuvre de l'Art français, 1937, n° 17.

Les armes sont celles des marquis de Cève et prouvent que la commande vint d'eux.

#### MIRAILLET DE MONTPELLIER

1418. Demeurant à Nice, va de cette ville à Marseille pour extradition d'un tiers dans un procès.

Brès, *Questioni d'arte*.

1432, 25 octobre. *Amilheta de Sarda nomine suo et... viri Antonii Hermenterii... et magister Johannes Miralheti<sup>1</sup> pictor, pepigerunt... pro redemptione peccaminum Gabrielis de Sarda quondam viri sui, ad (pingendum) pro eorum capella sita in ecclesia Sedis Massiliæ... quondam retaule et ejus scabellum et supercælum et medium vaissellium. Depinget dictum retaule imaginibus Mariæ Annunciatae in medio; et ab uno latere B. Antonii, et ab alio beatae Catherinae; in medio vaissellio imaginem Trinitatis cum campo asurino stellato auro; in scabello... apostolorum, et armis dicti Gabrielis in tabulis ab utroque latere.*

Publié par Barthélemy, *Arch. du com. des Travaux historiques*, an. 1885

1437, 6 septembre. *Pactum (factum) Textoribus de civitate Aquensi, de pingenda banderia... in medio la Trinitat, unum tabernaculum de auro... II angelos... IV Evangelistas... item IV navetas.*

1440, 2 juillet. *Teneatur (idem magister) facere Honorato (de Gardanne) mercator Tolonii unum retabulum long. unius cannae et alt. V palmorum; ...in medio imaginem beatae Mariæ inductam de asuro fino : simili illi posito in retabuli magni altaris (Johannis de Pauli) ecclesiae Acuarum; et a parte recta... beati Johannis Baptistae, et a sinistra... beati Honorati, et in pede dictorum sanctorum VII orantes ad electionem dicti Johannis... (et) unum scabellum in quo sunt XII apostoli cum diademis de auro fino in medio ante... Jesum... et desuper facere... unum pulverarium<sup>2</sup> similem illi (dicto) retabulo.*

1443, 17 décembre. Pour Jean Dominique prêtre, un retable dans l'église Saint-Jacques de la Corrigerie : de sainte Catherine, de sainte Agathe et de sainte Lucie auréolées d'or, et sur le scabellon Jésus en croix au milieu, et les douze Apôtres sous un ciel étoilé<sup>3</sup>. Quittance 15 juillet 1444.

Mort avant octobre 1457.

Amillette de Sarda, en son nom et au nom de son époux Antoine Hermentier, convient avec Jean Miraillet peintre, pour le salut de l'âme de Gabriel de Sarda son défunt époux, de faire peindre pour leur chapelle sise à la cathédrale, un retable avec un scabellon, un superciel et caisson de milieu. Il peindra ledit retable, des figures de l'Annonciation, avec saint Antoine d'un côté, et de l'autre sainte Catherine, et dans le caisson du milieu (du superciel) la Trinité en champ d'azur constellé d'or; et sur le scabellon les 12 Apôtres, avec les armes dudit feu Gabriel sur les tableaux du bord du retable.

Engagement envers les Tisserands (la corporation) d'Aix, de peindre une bannière, d'une Trinité sous un dais d'or au milieu, de deux anges, des quatre Évangélistes, de quatre navettes. Publié par Requin, *Nice historique*, an. 1912.

Engagé pour Honorat de Gardanne, marchand de Toulon, à faire un retable long d'une canne (1 m. 76) et haut de 5 palmes (1 m. 10)... au milieu l'image de Notre-Dame vêtue de fin azur pareil à celui de Jean de Paul, qui est au retable du grand autel dans l'église des Acoules, et à droite celle de saint Jean-Baptiste, à gauche celle de saint Honorat, et aux pieds desdits, 7 priants au choix dudit maître Jean (Miraillet); et un scabellon où seront les 12 apôtres avec des auréoles d'or fin, et Jésus au milieu, et au-dessus un *poudrier*<sup>2</sup> pareil à celui du susdit retable.

Pub. par Barthélemy, *recueil cité*, même année.

Résumé par le même, même ouvr.

Brès, *Questioni d'arte*.

1. La finale en *i* est issue de la seule habitude locale, l'orthographe *lh* est provençale pour *ill*.

2. Corniche garde-poussière (Labande).

3. Inconcevable dans ces peintures. Sans doute l'original fait ici mention du superciel sous lequel se trouve tout le tableau.

#### ŒUVRE CONSERVÉE

LA VIERGE DE MISÉRICORDE, ENTRE LES SAINTS COME ET DAMIEN D'UNE PART, SÉBASTIEN ET GRÉGOIRE DE L'AUTRE; dans le superciel semé d'étoiles, le

*Dieu de pitié* au milieu, et de part et d'autre quatre saints : *Etienne, Laurent, Valentin, Pétronille*, dans autant de cadres distincts. Au scabellon, l'*Ensevelissement, la Résurrection, Noli me tangere*.

Bois, h. 2 m. 25; l. 2 m. 10, scab. h. 85 cm. Lettre : *Nostra Domina de Misericordia, S. Cosme, S. Damianus, S. Sébastien, S. Jacques*. Tout l'ouvrage est repeint, excepté le scabellon. Signé : *Hoc pinxit Joh<sup>es</sup> Miralheti*. Musée de Nice. De la chapelle des Pénitents noirs, même ville. Exp. des Primitifs niçards 1912, n° 29; des Chefs-d'œuvre de l'Art français, 1937, n° 26.

Le repeint du tableau est de 1850, accompli par Pettinati Italien.

#### JACQUES DE CAROLIS DE BRIGNOLES

1436. Peinture d'un pennon aux armes de la ville de Brignoles.

Pub. par Honoré, *Mém. de la Société d'Etudes arch. de Draguignan*, t. XXIX.

1442, 29 mars. Engagé aux frères Mineurs de Digne, pour un retable au maître-autel de leur église, haut. 15 palmes (3 m. 30) scabellon compris, larg. 16 1/2 (3 m. 65), le superciel pareil à celui de l'église de Vence.

Rés. par Labande, *Primitifs de la Provence occidentale*.

1444-45. Un retable en train pour l'église Saint-Sauveur de Brignoles. Honoré, *Rec. cit.*

1451, 9 août. Commande de Guillaume Salvaing (Gulielmus Salvanhi) marchand, d'un retable pour la chapelle Saint-Pierre à l'église Saint-Dominique de cette ville. Saint Pierre Martyr, à sa droite saint Cassien, à sa gauche saint Blaise; au-dessus la Trinité entre saint Raphaël et saint Claude. Sur le scabellon, Vie et mort de ces saints, à la volonté du peintre, un saint Louis cardinal, comme celui du scabellon de l'autel de la Vierge dans la cathédrale, et saint Sébastien. Fond d'or.

Rés. par Labande, *Primitifs de la Provence occidentale*.

1453, 7 juillet. Condamné à payer somme due pour l'entretien de ses enfants.

1454, 13 octobre. Commande de Moneto-Negrel (*Negrello*) pour retable au maître-autel de l'église Saint-Dominique de Grasse. 13 octobre, quittance aux héritiers.

Rés. par Brès, *Un Archivio notarile*.

#### ŒUVRE CONSERVÉE

LA VIERGE ASSISE TENANT L'ENFANT, trois *Anges musiciens* et deux *Séraphins*.

Bois, h. 1 m. 60, l. 1 m. 20, fond d'or. Signé : *Jacobus de Carolis h(ab)itator Brinoni(a) fecit*. A M. René Gimpel, Paris. De Mme Chabert, de Vence. Exp. des Primitifs niçards. 1912, n° 59.

La demeure du maître est fixée par sa signature, à Brignoles, que *Brinonia* traduit en latin. L'ouvrage provient d'une chapelle de famille.

#### JACQUES ET CHRISTOPHE DURAND DE NICE

1461. Les armes ducales<sup>1</sup> peintes à la poupe de la galère Saint-Maurice, par Jacques Durandi et son frère.

Cais de Perlas, la Ville de Nice sous la maison de Savoie.



FIG. 1. — JACQUES YVERNI, — RETABLE. (Musée de Turin.)

1469, 18 avril. Jacques Durandi, habitant de Nice, ayant de son vivant<sup>2</sup> promis aux syndics de Cannes pour l'église Saint-Sébastien<sup>3</sup> *quoddam* retable *ad honorem Sancti Sebastiani*<sup>4</sup>, Christophe son frère donne quittance et promet de faire l'ouvrage. Rés. par Brès, *Un Archivio notarile*.

1471, 5 décembre. *Ludovicus Menalde mercator (in) civitate Aquensi, pactum fecit cum Christophoro Duranti de pingendo quoddam retabulum*<sup>5</sup> *long. VIII pals et VII de l'arc, compris l'escabel, à la capella de Sant Agostin, che se dira Nostra Dona de Grassia. En lo dit... l'image de Nostra Dona... lo mantel d'azur, lo vestiminto dedins violet... am son filh al bras, la rauba en color de cremosin... Al costat drech sant Loys de Fransa, al costat senestre sant Leon papa; al pes de Nostra Dona Loys de Menalde am (son) filh al costat dret, e a l'autre (sua) molher am sua filha. Lo camp sera d'azur. Al miech del sobreciel Jesus.*

Louis Menaud, marchand d'Aix, a fait marché avec Christophe Durand d'un retable de peinture, long. 8 palmes (1 m. 76), et 7 (1 m. 54) depuis l'arc, le scabellon compris, pour la chapelle de Saint-Augustin qui se dira Notre-Dame de Grâce : dans ledit retable, l'image de Notre-Dame en manteau d'azur, le vêtement de dessous violet, avec son fils dans les bras, en robe cramoisie. Du côté droit sera saint Louis de France, du côté gauche saint Léon pape; aux pieds de Notre-Dame à droite, Louis Menaud avec son fils et à gauche, la femme dudit avec sa fille. Le champ sera d'azur. Au milieu du superciel, Notre-Seigneur.

Pub. par Requin, *Nice historique*, an. 1912.

1. Celles du duc de Savoie, à qui était la ville.
2. Terme fixé de la sorte, à l'époque de son décès.
3. Maintenant détruite.
4. C'est-à-dire ayant le saint pour sujet.
5. Le scribe délaisse ici le latin pour son provençal.

#### ŒUVRE CONSERVÉE

SAINTE MARTHE CHASSANT LA TARASQUE, à gauche *saint Antoine, la Madeleine*, à droite *saint Michel, sainte Catherine*; au-dessus *le Christ en croix avec la Vierge et saint Jean*, à gauche *l'Annonciation*, à droite *saint Raphaël et saint Jean-Baptiste* : ces personnages au genou. A gauche, de bas en haut, *saint Laurent, un saint évêque, saint Pierre de Luxembourg*; à droite de même, *saint Etienne, un saint évêque, sainte Anne*.

Bois, h. 2 m. 23, l. 2 m. 18, fond d'or. Signé : *Hoc opus fecit fieri Dominus Ant(oni)us Boneti b(ene)fici(ari)us (h)ujus ec(cles)si(a)e (per) Jacobu(m) Dura(n)di de Nic(ia)*. Cathédrale de Fréjus. Exp. des Primitifs niçards, 1912, n° 9.

L'inscription se traduit ainsi : Maître Antoine Bonet, bénéficiaire de cette église a fait faire cet ouvrage par Jacques Durand de Nice.

Le style de ces quatre maîtres issus d'Avignon, de Montpellier, de Nice et de Brignoles, et travaillant l'un pour Avignon, l'autre pour Marseille, le troisième pour Fréjus et le quatrième pour Grasse, est pris de l'Italie. Cela ne fut pas considéré lors de l'exposition de 1904, en partie parce que celle des Primitifs niçards, où ils ont trouvé place, n'eut lieu qu'ensuite, en partie par l'ignorance où

l'on est demeuré des travaux du docteur Barthélemy touchant la production marseillaise, égaux cependant en importance à ceux de l'abbé Requin sur celle d'Avignon, seuls consultés. Par un exemple unique jusqu'ici, le tableau d'Yverni offre ce trait particulier de joindre à l'influence italienne, celle de l'école qui se pratiquait aux Pays-Bas avant que ne parussent les Van Eyck, telle qu'elle est consignée au précédent chapitre.

#### ENGUERRAND QUARTON OU CARTON

1444, 19 février. Sa présence constatée à Aix.

Rés. par Labande. *Ouv. cit.*

1446, 7 février. *Enguerrandus Quartoni, pictor habitator de Arelate... promisit dominae Ysoardae Gavaronne uxor(i) relict(ae) nobilis Nicolai de Montefalco quondam habitatoris Tarasconis pro magno altari ecclesiae beatae Marthae de Tarascone (facere) retabulum alt. VI palm, lat. XII... videlicet imaginem sanctae Marthae in medio, imagin(es) sanct(or)um Lazari, Mariae Magdaleneae, Maximi et Trophimi (inter quas) faciet moluram et desuper tabernaculum ad modum retabuli fratrum Praedicatorum de Tarascone... et supercælum alt. unam palm. in medio (cujus) imaginem altissimi Domini nostri, et scabellum in V historias (vitae beatae Marthae) et in medio dictarum aliam ut pertinet; campos de auro fino.*

Enguerrand Quarton, peintre, demeurant à Arles... a promis à Dame Ysoarde Gavaronne, veuve de Nicolas de Montefalco, en son vivant demeurant à Tarascon, de faire pour le grand autel de l'église Sainte-Marthe en ladite ville, un retable de haut. 6 palmes (1 m. 32), de larg. 12 (2 m. 64) : à savoir la figure de sainte Marthe au milieu, et les images des saints Lazare, Marie-Madeleine, Maxime et Trophime, entre lesquelles il fera des moulures, et au-dessus des tabernacles, à la ressemblance du retable des frères Prêcheurs de Tarascon, et le superciel d'une palme (22 cm.), au milieu duquel sera la figure du Père Éternel, et le scabellon aura 5 histoires de la Vie de sainte Marthe, et au milieu une autre selon la convenance; le champ d'or fin.

Pub. par Arnaud d'Agnel, *Comptes du roi René*.

1447 à 1452. Locataire d'une maison place Saint-Pierre à Avignon; puis rue de la Savonnerie, contre Pierre Delabarre.

1452, 16 février. *Enguerrandus Quarton, diocesis Lugdunensis<sup>1</sup>, habitator (Avinionis) et Petrus Villatte<sup>2</sup> Limovicensis diocesis, pictores... promiserunt... procuratoribus conventus Celestinarum avinionensium, nomine Petri Cadardi domini de Thoro diocesis Cavalicensis, se facturos... unum retabulum cum suo scabello pro... altar(i) capellae ipsius de Thoro per suos genitores noviter constructae in capella magna beati Petri de Luxemburgo... alt. IV palm. incluso isto scabello unius palmi... et illud depingere cum campo aureo ex auro fino puro brunito, et in medio imaginem... Virginis Mariae cum mantello... quae appellatur communiter N. D. de Misericordia, et in latere dextro<sup>3</sup> sanctum Johannem Baptistam praesentantem figuram D. Johannis Cadardi patris ipsius D. de Thoro, et a latere sinistro sanctum Johannem evangelistam praesentantem matrem (dicti) domini.*

Enguerrand Quarton, du diocèse de Laon<sup>1</sup>, demeurant à Avignon, et Pierre Villatte<sup>2</sup>, du diocèse de Limoges, peintres, ont promis aux procureurs du couvent des Célestins d'Avignon, au nom de Pierre Cadard, seigneur du Thor au diocèse de Cavaillon, de faire un retable avec son scabellon pour l'autel de la chapelle dudit seigneur du Thor, nouvellement érigée par ses père et mère dans la grande chapelle du bienheureux Pierre de Luxembourg aux Célestins d'Avignon, de haut. 4 palmes (88 cm.) le scabellon compris, qui sera d'une palme (22 cm.), et de le peindre à fond d'or fin bruni, et au milieu l'image de la Vierge avec le manteau, qu'on appelle Notre-Dame de Miséricorde, et du côté droit<sup>3</sup>, saint Jean-Baptiste présentant la figure de messire Jean Cadard père dudit du Thor, et à gauche saint Jean Évangéliste, présentant la mère dudit.

1453, 24 avril. *Magister Enguerrandus Quarton, diæcesis Laudeonensis... pactum fecit cum D. Johanne Montanhacii (presbyteri)... de pingendo unum retabulum sub modo... content(o)... in quadam cedula... cujus tenor (in romancia mihi<sup>4</sup> tradita) sequitur :*

Maître Enguerrand Quarton, du diocèse de Laon, a fait engagement avec Messire Jean de Montagnac, de peindre un retable de la manière contenue dans une cédula dont la teneur que l'on m'a<sup>4</sup> remise en français, suit :

Ordonnance du retable... faire faire par Maître Enguerrand, etc., pour mettre en l'église des Chartreux de Villeneuve-les-Avignon en l'autier (autel) de la Sainte Cité. Forme de Paradis... la Sainte Trinité (où) du Père au Fils ne doit avoir nulle différence, le Saint-Esprit en forme d'une colombe<sup>5</sup> et Notre-Dame devant ; ... alentour chérubins et séraphins.. Du côté (gauche) doit être l'ange Gabriel... saint Jean-Baptiste, etc., et de l'autre saint Michel, saint Pierre, saint Laurent, etc. Dessous<sup>6</sup> le paradis doit être le ciel, auquel sera le soleil et la lune ; ... du côté du... couchant, la forme de l'église de Saint-Pierre de Rome... et partie de la muraille de Rome... pomme de pin<sup>7</sup>... maisons et boutiques..., château Saint-Ange..., Sainte-Croix de Jérusalem, où... Notre-Seigneur apparut (à saint Grégoire) en forme de Pitié<sup>8</sup>, (dont) sera peinte l'histoire... Et au partir de Rome, se doit montrer le Tibre entrant en la mer..., et outre la mer... Jérusalem, le mont Olivet... (avec) la Croix Notre-Seigneur, et priant, un chartreux..., et plus loin le monument (sépulcre) Notre-Seigneur, et un ange disant : *Surrexist* etc.; et du côté droit<sup>9</sup>, la vallée de Josaphat entre deux montagnes..., en laquelle est le monument Notre-Dame, et un ange disant : *Assumpta est* etc.; du côté senestre une vallée..., où aura... Abraham adorant.. trois personnes<sup>10</sup>, d'où sortira rais de soleil, disant : *Domine si inveni* etc.; en la seconde montagne, Moïse... et Notre-Seigneur en forme de face dessus un buisson, disant *Adsum*. De la part droite, sera Purgatoire (avec) un ange réconfortant les âmes...; du côté senestre sera Enfer, (avec) un diable jetant certaines âmes (dedans). En purgatoire et en enfer, aura de tous états, selon l'avis de [à choisir par] maître Enguerrand. Le revers<sup>11</sup> du retable sera peint d'un fin drapeau de damas crémesin [cramoisi] tout figuré de fleurs de lis.

1457, 8 juin. *Magister Enguerrandus Charretier<sup>12</sup> pictor convenit... confratribus confratriæ d. Mariæ Angelorum, civitatis Aquensis... facere unum vexillum... de alt. IX palm., lat. palm. VIII, (in quo) depinget Virginem Mariam tenentem suum filium et sex angelos... ludentes instrumentis... item unum regem adorantem et duos reges alios... et ab alio latere beatos Franciscum Ludovicum de Massilia et Bernardinum. Item arma D. regis Siciliæ<sup>13</sup> et dictæ civitatis.*

Maître Enguerrand Charretier<sup>12</sup>, peintre, convient avec les confrères de la Confrérie de Notre-Dame des Anges à Aix, de leur faire une bannière de 9 palmes (1 m. 98) de haut sur 8 de large (1 m. 76), où sera peint la Vierge Marie tenant son fils, et six anges jouant des instruments, avec un roi en adoration et deux autres rois, et de l'autre côté les saints François, Louis de Marseille et Bernardin. Et là seront les armes de Monseigneur le roi de Sicile<sup>13</sup> et celles de ladite ville (plus divers instruments de labour).

Quelques mois plus tard, Jean Delacort entré apprenti à son service.

1461, 7 novembre. *Georgeta Querela..., abbatisa monasterii sanctæ Claræ, ... et Enguerrandus Charonton<sup>14</sup>, diæcesis Laudunensis... convenerunt, (ut) unum retabulum, (in cujus) tabula magna quæ est in medio quatuor aliarum tabularum (pingat) Coronatorium Virginis Mariæ et representationem trium divinarum personarum, et in circuitu... multitudinem Cherubim et Seraphim. Et in I<sup>am</sup> aliarum tabularum ad manum dextram, beat(um) Francisc(um) cum*

Georgette Quérél, abbesse du monastère de Sainte-Claire d'Avignon, et Enguerrand Quarton du diocèse de Laon, ont convenu qu'il peindrait un retable, dans le tableau principal duquel, qui sera au milieu de quatre autres, il y aura un Couronnement de Notre-Dame, avec l'image des trois personnes divines, et alentour une foule de chérubins et de séraphins ; et dans le premier tableau à droite un saint François avec les stigmates, et la figure de ladite dame



FIG. 2. — L'ANNONCIATION. (Eglise de la Madeleine, à Aix-en-Provence.)

*stigmatibus, et... representationem dictae D. abbatisae genibus flexis; in II<sup>am</sup> sequentem a dicta parte beat(um) Antoni(um) de Padua; in I<sup>am</sup> a parte sinistra beat(am) Clar(am) et imaginem unam mulieris viduae; in tabula sequenti a dicta parte, beatum Ludovicum in habitu Minorum<sup>15</sup> cum baculo pastoralis... mitra et cappa pontificali. In singulis tabulis in superiores arquatos, duos angelos portantes rotulum cum scripturis, supercælum azurio cum stellis... cum armis dictae dominae.*

1462, 22 décembre. Bartholomeus Bartho et Antonius Aubrayssi de Arelate... dederunt magistro Enguerrano Charratoni<sup>16</sup> ad repin-

abbesse à genoux; dans le deuxième et suivant du même côté, saint Antoine de Padoue; dans le premier du côté gauche, sainte Claire et la figure d'une veuve; dans le tableau suivant, du même côté, saint Louis en habit de frère mineur<sup>15</sup> avec la crosse pastorale, la mitre et la chape pontificale; dans chacun des tableaux, dans le haut des arceaux, deux anges portant un rouleau avec des inscriptions; le superciel d'azur avec des étoiles, et les armes de ladite dame.

Pub. par Requin, *rec. cit.*

Barthélemy Bartho et Antoine Aubrayssi d'Arles ont donné à Maître Enguerrand Querton à repeindre pour l'église de Notre-Dame de

*gendum pro ecclesia (beatae Mariae de Majori Arelatis) alt. unius cannae, lat. unius cannae et medii palm. (in quo) erunt depictae et exsculptae VII imagines, (videlicet) historiam quando Jesus fuit praesentatus in templo... supercælum erit de azur fino cum stellis de fino auro; in scabelllo imagines XII Apostolorum dimidia, et in medio Christi tenendo calicem et hostiam.*

la Major à Arles, un retable de la haut. d'une canne (1 m. 76), de la larg. d'une canne et demi palme (1 m. 87), où seront peintes et sculptées sept figures : à savoir quand Jésus-Christ fut présenté au temple; le superciel sera d'azur fin avec des étoiles d'or fin : dans le scabellon seront les figures des douze Apôtres à mi-corps, et au milieu, du Christ tenant le calice et l'hostie.

Pub. par Arnaud d'Agnel, *Comptes du roi René*.

1. Qu'il ne s'agisse ici ni de Lyon, ni de Leyde, voir les articles suivants.
2. Celui-ci jouit plus loin d'un article distinct.
3. Le tableau conservé montre qu'on prend ici la droite ou la gauche des personnages.
4. Le peintre se désigne lui-même comme n'entendant pas le latin. Comme on trouve des devis rédigés en provençal, on peut demander si une minute en langue vulgaire réglée sur la nation de l'artiste, n'était pas jointe à tous ces instruments.
5. Théologie de rencontre, qui se fait une affaire de peindre deux personnes semblables, et laisse en colombe le Saint-Esprit.
6. Dessus dans le texte.
7. Ornement célèbre du Vatican.
8. C'est-à-dire dépouillé nu dans l'attirail de la passion, tel qu'il apparut à saint Grégoire pape dans une messe souvent représentée en peinture.
9. Des personnages; même remarque que dessus.
10. Les trois anges dont la rencontre avec Abraham est rapportée dans l'Ecriture.
11. Même sens que superciel.
12. Traduction française du nom de l'artiste. On disait aussi *Chariton*. *Quarton* ou *Carton* est la forme picarde.
13. René.
14. Evident barbarisme du scribe avignonnais, auquel on ne sait pourquoi nos auteurs se sont arrêtés, au mépris des autres textes et de la philologie.
15. De franciscain.
16. Variété du barbarisme ci-dessus.

#### ŒUVRES CONSERVÉES

##### 1. LA VIERGE DE MISÉRICORDE ENTRE JEAN CADARD ET JEANNE MOULIN SON ÉPOUSE, REPRÉSENTÉS EN PRIANTS.

Bois, h. 66 cm.; l. 1 m. 87. Fond d'or. Armoyé. Chantilly n° III. Précédemment à Rousseau, consul de France à Bagdad.

C'est l'ouvrage mentionné aux textes ci-dessus, reconnu par Bouchot et le comte Durrieu sur une lithographie de 1823, portant le nom de l'ancien possesseur. Le scabellon est perdu. Le donateur, Pierre Cadard, sieur du Thor, fils des priants, picard comme le peintre, fut en son temps médecin des enfants de Charles VI. Le texte assure la collaboration de Pierre Villatte dans cette peinture, ainsi que la chapelle de Saint-Pierre de Luxembourg pour lieu d'origine, et la date de 1447.

##### 2. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Bois, h. 1 m. 82; l. 2 m. 20. Hospice de Villeneuve-les-Avignon. Exp. Universelle de 1900, n° 4542; des Primitifs français, 1904, n° 71; des Chefs-d'œuvre de l'Art français, 1937, n° 11.

C'est l'ouvrage mentionné aux textes ci-dessus, d'abord attribué au pinceau d'amateur du roi René, reconnu grâce à ce témoignage, qui fournit en outre comme lieu d'origine la Chartreuse de Villeneuve et l'autel dit de la Sainte-Cité. Le superciel est perdu. L'inscription suivante était jointe autrefois : *anno millesimo quadringentesimo quinquagesimo IIII*. Commandé en 1463, il fut donc fini l'année suivante.

## NICOLAS FROMENT D'UZÈS

1465. Mention, dans un acte d'Avignon, de l'artiste habitant Uzès.

1468. Locataire d'une maison à Avignon.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1470, 12 février. *Catherina Guirane*<sup>1</sup>, *re-licta nobilis Laugerii Guirani quondam mercatoris civitatis Aquensis, pactum fecit (quod) magister Nicolaus Frumenti (debet pingere in capellam per ipsam factam ante ecclesiam beatae Mariae de Consolatione*<sup>2</sup>), *retabulum alt. IX palm. cum scabello, lat. VIII, et desuper sive lo revol*<sup>3</sup> II; *Cords*<sup>4</sup> *sive pilliers dicti retabuli deaura(re); in medio Transitum beatae Mariae; a parte dextra imaginem Mariae Magdalenae, a parte sinistra beatae Catherinae; in revolt dicti retabuli unum caelum cum stellis, et in medio ipsius caeli Coronamentum beatae Mariae Virginis; in medio scabelli imaginem D. N. de pietate, et ab uno latere beati Michaelis et unius Mariae, ab alio latere beati Honorati et alterius Mariae. Ante imaginem beatae Magdalenae figuram supranominati Laugerii Guirani, et Honorati filiorum suorum, et ante imaginem beatae Catherinae Guirane et Antonettiae et Nonae filiarum suarum.*

Catherine Guirane, veuve de noble Laugier Guiran, en son vivant marchand de la ville d'Aix, a fait marché avec maître Nicolas Froment de lui faire peindre dans la chapelle qu'elle a fait faire devant l'église de Notre-Dame de Consolation<sup>2</sup> un retable de haut. 9 palmes (1 m. 98) avec le scabellon, larg. 8 (1 m. 76) et le dessus ou *lo revol*<sup>3</sup> 2 (44 cm.); *Cords*<sup>4</sup> ou piliers dudit retable dorés; au milieu le Trépassement de la Vierge, au côté droit la figure de la Madeleine, du côté gauche celle de sainte Catherine; dans le superciel, un ciel avec des étoiles, et au milieu de ce superciel le Couronnement de la Vierge; au milieu du scabellon, Notre-Dame de Pitié, et d'un côté saint Michel et une Marie, de l'autre saint Honorat et l'autre Marie. Devant l'image de la Madeleine, la figure du susdit Guiran et d'Honorat et Pierre ses fils; devant l'image de sainte Catherine, celle de Catherine Guirane et d'Antoinette et de None ses filles. Quittance 2 avril 1472.

1472, 24 avril. *Nicolas Frumenti, pictor civitatis Uceciae habitator Avinionis... promisit Raymondo (de Monteserrato mercatori Avinionis)... ponere... in... choro ecclesiae... Sancti Petri Avinionis, unam vereriam ad instar vereriae nuper in dicta ecclesia per dictum Nicolaum factae... videlicet imagines Domini nostri Jesu Christi et beatae Mariae Magdalenae.*

Nicolas Froment, peintre de la ville d'Uzès, demeurant à Avignon, promet à Raymond de Montserrat, marchand d'Avignon, de faire poser dans le chœur de l'église Saint-Pierre d'Avignon, un vitrail dans le genre de celui que ledit Nicolas a fait en cette église, à savoir peint des images de Notre-Seigneur, Jésus-Christ, et de sainte Marie-Madeleine.

Pub. par Requin, *rec. cit.*

1473, 16 novembre. Dessin des broderies au vêtement des courriers de la ville.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

ENTRÉE DU CARDINAL DE BOURBON<sup>5</sup>.  
1474. *Historiae ad portam templi extra Jerusalem... historiae in catafalco... per lo cadafaud del pos des buais.*

Histoires faites à la Porte du temple hors de Jérusalem, dressée sur l'échafaud du Puits aux bœufs<sup>6</sup>.

Pub. par Pansier, *Annales d'Avignon*, an. 1913.

COMPTES DE SICILE. 1476. A maître Nicolas, qui a fait *Rubum quem videras Moyses* (le buisson que Moïse a vu), somme ordonnée pour reste qui est dû de cet ouvrage.

Pub. par Guiffrey, *Nouvelles Archives de l'Art français*, an. 1877.

ENTRÉE DU CARDINAL DE LA ROVÈRE<sup>7</sup>, 1476. Peinture de 24 blasons et autres besognes.

Labande, *Avignon au XV<sup>e</sup> siècle*.

1477. Histoires pour les échafauds de la Fête-Dieu. Fait querir à Aix deux paires d'ailes et deux chevelures, trois (auréoles) et ferrements (pour) soutenir les anges...; paradis terrestre, serpent dans l'arbre...; pour Dieu le Père une nuée, barbe, etc. L'Annonciation; nuée en façon de trône pour Dieu le Père, diadème, trois couronnes; engin pour le Saint-Esprit. Pour l'histoire de Gédéon, ornements de l'ange tenant un rôle (inscription)...; pour Gédéon, barbe et habillements; pour les prophètes, barbe, chevelure et chapeaux.

Pub. par Bayle, *Contribution à l'histoire de l'école avignonnaise*.



FIG. 3. — DÉTAIL D'UN VOLET DE L'ANNONCIATION D'AIX.  
LE PROPHÈTE JÉRÉMIE. (Collection Cook, à Richmond.)

COMPTES DE SICILE. 1477, mai au 8 juillet. Pour certaines peintures à plaisance, lesquelles ledit seigneur<sup>8</sup> avait devisées<sup>9</sup>, et dorure du chandelier d'Aix.

27 juin à novembre. Pour... faire le combat des navires turquesques et chrétiennes..., deux grosses navires et un tabernacle<sup>10</sup> de Turquie en la galerie de l'hôtel du roi à Avignon.

1478 à 1479. Taffetas (à lui) baillé pour faire une bannière pour la sacquebute des ménestrels du roi. Verrières pour l'hôtel du roi.

14 novembre à novembre 1479. A Nicolas Froment, peintre du roi de Sicile<sup>7</sup> pour peinture de barde<sup>11</sup> et de bourdon<sup>12</sup>; vitres... de peinture à deux arcs vis-à-vis de l'hôtel du roi...; armes de la reine aux arcs de pierre touchant la grande porte de l'hôtel du roi; (peinture) de bannières... de verres à vitres.

1478, 5 octobre. Pour une image de l'Annonciade (Annonciation), qu'il a faite au roi.

1479, 29 octobre. Pour draps de peinture<sup>13</sup>.

Pub. par Guiffrey, *Nouv. arch. de l'art fr.* an. 1877 et par Arnaud d'Agnel, *Comptes du roi René*.

2° ENTRÉE DU CARDINAL DE LA ROVÈRE<sup>7</sup>, 1481. Avec Thomas Grabuzet<sup>14</sup>, triomphe du roi Artus au Puits aux Bœufs<sup>6</sup>. Moules des nymphes, peaux dorées pour faire les corps, étains blancs pour les ailes, argent bruni pour les écailles desdits habits, toile pour faire l'habit du singe, peau pour sa tête, sagittaires, fontaines, poissons.

Pub. par Pansier, *Annales d'Avignon*, an. 1919.

1482, 3 juin. Testament de l'artiste. Décédé avant le 23 novembre 1484.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1. Elle s'appelait Catherine Spifame.
2. Elle sert maintenant de chapelle à l'hôpital Saint-Jacques.
3. Ou *revolt*, évidemment le terme provençal pour désigner le superciel ou revers.
4. Ou bourdons, désignant les montants appliqués sur le superciel ou revers.
5. Charles, légat du pape à Avignon, frère de Jean II duc de Bourbon.
6. Une des portes de la ville. La Porte du temple est une figuration.
7. Depuis pape Jules II, légat du pape à Avignon.
8. Le roi René.
9. Désignées.
10. Tente, qui sans doute trouvait place dans cette bataille, épisode probable de la prise de Constantinople.
11. Armure.
12. Bâton.
13. Annonçant de prochains ouvrages.
14. Lequel a plus loin son article.

#### ŒUVRES CONSERVÉES

1. LA RÉSURRECTION DE LAZARE, formée de deux volets, de MARTHE AUX PIEDS DU CHRIST à gauche, de LA MADELEINE OIGNANT SES PIEDS à droite. Au revers des volets, LA VIERGE AVEC L'ENFANT, ET LE DONATEUR en habit de chanoine.

Bois, h. 1 m. 57, l. 1 m. 17. Volets, l. 54 cm. Les volets sont peints en grisaille. Signé au revers des volets : *Nicolaus Frumentii absolvit hoc opus XV<sup>o</sup> KL<sup>o</sup> junii 1461*. Musée des Offices à Florence, n° 744. De l'Académie des Beaux-Arts de la ville.

Peint pour les Observantins du Mugello, à six lieues de Florence. Date de l'ouvrage, calculée sur les calendes de juin mentionnées dans la signature, 18 mai 1461.

2. SAINT JOACHIM RETIRÉ AU DÉSERT AVANT LA NAISSANCE DE LA VIERGE, qui apparaît sur un buisson. Fermé des PORTRAITS DE RENÉ ROI DE SICILE, présenté par les *saints Antoine et Maurice* et par la *Madeleine*, et de LA REINE SA FEMME, présentée par les *saints Nicolas et Jean-Baptiste* et par *sainte Catherine*. Cadre feint de relief en sali d'or imitant des figures sous des dais; dans les écoinçons deux anges; anges sous la corniche. Au revers des volets, la Vierge et l'Ange de l'Annonciation.

Bois, h. 4 m. 10; l. 3 m. 05. Les revers des volets, en grisaille. Lettre : *Rubum quem viderat Moyses incombustum, conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem, Sancta Dei genitrix. Qui me invenerit, inveniet vitam et hauriet salutem a Domino sap(ientiae)*. Cathédrale d'Aix-en-

Provence. Auparavant aux Carmes de cette ville. Exposition Universelle 1900, n° 4544; des Primitifs français, 1904, n° 78; des Chefs-d'œuvre de l'Art français, 1937, n° 16.

En reconnaissant ce tableau, comme la lettre qu'il porte le commande, dans le Buisson que vit Moïse, mentionné aux textes qui précèdent, on n'a pas pris garde que ce n'était pas Moïse pourtant, ni son histoire, qui s'y trouve représentée, mais une qui ne s'y rapporte que par l'allusion du buisson, et qui se lit dans les évangiles apocryphes, où M. Louis Demonts a le premier reconnu le vrai sujet de la peinture, *Société de l'Histoire de l'art français*, 1933. Dans la corniche courbée du tableau, qui le préserve de la poussière, M. Labande reconnaît le poudrier (*pulverarium*) mentionné à l'article de Miraillet.

Date fournie par les textes, 1476.

3. PORTRAIT DE RENÉ, ROI DE SICILE ET DE LA REINE SA FEMME, en deux volets formant diptyque.

Bois fourré de velours, h. 17 cm., l. 15 cm. Louvre. De la comtesse de Saint-Pons. Coll. Chazaud. Exp. des Portraits nationaux, 1878, n° 13; Universelle, 1900, n° 4546; des Primitifs français, 1904, n° 79.

Provient de la famille de Matheron d'Aix, de qui Mme de Saint-Pons descendait. Les visages sont des répliques en petit des portraits du roi et de la reine, peints dans le précédent numéro.

#### DESSIN

4. TROIS FIGURES POUR UN SUJET DE LA TRANSFIGURATION.

H. 138, l. 164. Pointe d'argent et blanc sur papier. Cab. des Estampes de Berlin. Lavallée, *Dessins français*, 33.

Reconnu par M. J. Friedlaender.

L'article qui prend fin est le seul qui montre René mêlé en patron des arts à la production de son comté, par la possession d'un peintre en titre, chargé par lui de quelques travaux d'importance. Comme il mourut en 1480, ce patronage ne s'étend que sur cinq années, des soixante incluses dans ce chapitre.

Dans le peintre qui en fut l'objet et dans celui qui le précède, tous deux français, l'un d'Uzès, l'autre de Laon, on constate pour la première fois dans la province, l'influence du style des Van Eyck, qui transforma depuis 1430 l'école de peinture flamande, peut-être ressentie chez Froment à travers l'œuvre de Conrad



FIG. 4. — PIETA DE VILLENEUVE-LES-AVIGNON. (Musée du Louvre.)

Witz (Hulin de Loo). Un tableau anonyme ci-après n° 4, peint dans ce propre style, fait supposer que des peintres venus de Flandre agissaient sur place par des exemples.

#### PIERRE VILLATE DIT MALEBOUCHE

1452, 6 octobre. Acte où il se fait connaître comme né à Dau-de-l'Arche, au diocèse de Limoges.

1454, 29 janvier, *M<sup>ter</sup> Pierre Villatte, pictor* Maître Pierre Villatte, peintre du diocèse *diœcesis Claramontensis*<sup>1</sup>, *habitor Avinionis*, de Clermont<sup>1</sup>, maintenant habitant d'Avignon, fait marché d'un retable pour Messire du Thor (*de Thoro*) à l'église Notre-Dame des Doms, haut. 4 palmes (98 cm.), largeur omise, du Christ en croix avec la Vierge et saint Jean, à droite saint Sébastien et le donateur, à gauche sainte Catherine et la femme dudit. Au scabellon, une palme (22 cm.), le Christ et les douze Apôtres.

1458, 27 octobre. Pour Thomas de Faret, *cum imaginibus depictis in quodam papyri folio pro exemplari signato; supercælum de azuro cum radiis auri, et claramvoyam<sup>2</sup> de bonis coloribus.*

marchand d'Avignon, un de la Transfiguration, avec les images tracées sur un feuillet de papier, qui servira d'exemple. Le superciel d'azur fin avec des rais d'or, et la clairevoie<sup>2</sup> de bonnes couleurs.

1459, 10 octobre. Pour les Frères Prêcheurs de Marseille, un saint Vincent, tenant d'une main le monde avec le crucifix qui jette des rayons par ses cinq plaies, et de l'autre un livre. *VI historias, videlicet III a parte dextra, III a parte sinistra prout sibi datae fuerunt.* 6 histoires, 3 à droite, 3 à gauche, telles qu'on les lui a ordonnées.

Au scabellon, le Crucifix sera représenté entre la Sainte Vierge et saint Jean, en demi-figures, *et a dextra parte imago b. Johannis Baptistae praesentantis unum mercatorem honeste vestitum de colore azuri cum capucio nigro in collo, et ab alia parte (le saint omis) praesentans unam mulierem cum duabus filiabus.*

et du côté droit la figure de saint Jean-Baptiste présentant un marchand richement vêtu d'azur avec une capuce noire, et de l'autre (autre saint) présentant une femme avec ses deux filles.

Pub. par Requin, *rec. cit.*

1462, 9 mars. Pour Arnaud de Montjoie, un retable ordonné par testament de Geneviève Létard, femme dudit, à l'église Saint-Sépulcre d'Avignon, du Couronnement de la Vierge; à droite saint Symphorien présentant ledit Arnaud, à gauche sainte Lucie présentant la donatrice vêtue de soie, tête voilée, ceinture et chaîne d'or. Au scabellon, le Dieu de pitié et les Apôtres.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1462, 25 mai. Pour Jacques Forbin de Marseille, un retable, h. 7 palmes (1 m. 54) avec le superciel, l. 10 (2 m. 20), de la Transfiguration, de la Vierge et de sainte Catherine, de proportion pareille. Scabellon, le Dieu de pitié au milieu, avec la Vierge et saint Jean, et les Apôtres *ad similitudinem retabuli facti per Thomam de Faret in ecclesia Praedicatorum, excepto quod non erunt praesentantes neque praesentati.*

à la ressemblance du retable qui fut fait pour Thomas de Faret, aux Frères Prêcheurs, excepté qu'il n'y aura ni saints présentant ni personnes présentées.

1464, 13 juillet. Pour Faret, un retable de quinze histoires de la Passion, dont la première, où sera le Crucifix, tiendra le milieu; les autres dans quatorze caissons (*cameris*) alentour. Dans le superciel, des anges volants tenant les instruments de la passion. Scabellon, histoires même sujet. *Omnes imagines ipsius retabuli et scabelli erunt depictae de albo et nigro exceptis diadematis et aurifragiis vestimenti quae erunt de auro; campus totius retabuli, scabelli et supercæleste<sup>3</sup> de fino azurio.*

Toutes les images audit retable et scabellon seront peintes de blanc et noir, excepté les auroles et les orfrois qui seront d'or; mais tout le champ du retable, du scabellon et du superciel sera d'azur fin.

Pub. ou rés. par Requin, *rec. cit.*

1466, 2 décembre. Pour Jean Desmares dit Paris, sabbatier<sup>4</sup>, une Assomption de la Vierge, larg. 6 palmes et demie (1 m. 43), en même façon que le tableau du même sujet qui est à Saint-Agricol.

Pub. par Labande, *ouv. cit.*

1467, juillet-août. Vitres pour l'autel des notaires à la Madeleine. Vitres armoyées et à figures pour Jean de Mareuil, évêque d'Uzès, en sa chapelle des Célestins.

Pub. par Barthélemy, *rec. cit.*

1468, 7 mai. Mise en couleur du Crucifix près la porte du Lauret<sup>5</sup>, et peindre sur le mur où il est attaché les saints Christophe, Etienne, Sébastien et Antoine, au frais de Paulet Malsange.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*; pub. par Requin, *rec. cit.*

1471, 23 novembre. Pour Jacques de Passis, maître de l'hôtel du roi<sup>6</sup> et les prieurs du luminaire<sup>7</sup> Sainte-Catherine, dans leur chapelle aux Frères Prêcheurs de Marseille, un retable d'une grande figure de cette sainte, et sur les côtés, à droite saint Sébastien, à gauche saint Pantaléon, plus 20 miracles de la sainte, 8 dans le retable, 12 dans le scabellon, et au milieu dudit *Nostarm Dominam de pietate*<sup>8</sup>, plus in cortina Notre-Dame de Pitié<sup>8</sup>; plus sur la courtine qui *quae ponetur ante dictum retabulum, imaginem* sera mise au devant du retable, la figure de *b. Catherinae.* sainte Catherine. Pub. par Barthélemy, *rec. cit.*

1473, 17 avril. Retable d'une Vierge entre saint Mathieu et saint Jean-Baptiste, au scabellon le Christ et les douze Apôtres, aux frais de Jean Zampini, pour une chapelle à Notre-Dame de la Principale; en outre, une peinture à fresque et des vitres au même lieu.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

22 avril. Pour Pierre Embergue, mercier et marchand d'Avignon, un retable, haut. 7 palmes (1 m. 54), de trois figures, la Vierge, saint Sébastien et saint Martin; au pied desdites, celle du donateur, de sa femme et de leur fille. Au superciel, le Couronnement de la Vierge, avec des anges sonnant de divers instruments dans les angles. Le scabellon indéterminé.

7 mai. Autres vitres aux Célestins, pour l'évêque d'Uzès.

Pub. par Requin, *rec. cit.*

ENTRÉE DU CARDINAL DE BOURBON<sup>9</sup>, 1474. Pour la moresque dansée devant le prélat et le duc de Bourbon. Histoires pour un échafaud. Rés. par Pansier, *Annales d'Avignon*, an. 1913.

1476. Pour Nicaise Waillet, chanoine de Saint-Pierre d'Avignon, une verrière de la Transfiguration, à mettre dans cette église, semblable à celle de Grabuset<sup>10</sup>.

1481, 22 novembre. Peinture des armes du Pape et de la ville sur la porte de Carpentras.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1486, 30 août. Engagé à Nicolas de Mari, prieur de Bagnère au diocèse de Nîmes, pour un retable du Christ en majesté en l'honneur des onze mille Vierges et autres saints.

Pub. par Requin, *rec. cit.*

1495. 17 mars. Dernière mention de l'artiste.

Labande, *ouv. cit.*

1. En Auvergne.

2. Pièce incertaine de l'architecture du superciel.

3. Même sens que *supercaelum*.

4. Forme provençale de *savetier*, signifiant marchand de chaussures.

5. Porte de la ville.

6. De Sicile. C'est René.

7. Nom commun de plusieurs confréries de la province.

8. Ce nom qui signifie la Vierge représentée en Mère de douleurs, sert peut-être ici à nommer la Vierge de consolation.

9. Charles, frère de Jean II, duc de Bourbon, légat du pape à Avignon.

10. Mentionnée ci-après à l'article de ce peintre.

Après ceux dont les œuvres nous demeurent, ce peintre est celui que l'information d'archives met le plus en vue dans cette production. Encore n'ignorons-

nous pas tout à fait son style, puisque le n° 1 de Quarton, qui avait reçu sa collaboration, le range parmi ceux dont les œuvres enregistrent l'influence de Van Eyck. Soit faute d'œuvres certaines, soit leur insignifiance, tous ceux qui suivent demeurent inconnus quant au style.

#### GUILLAUME DOMBET DE CUISERY

RETABLES. 1415. Assomption et Dormition de la Vierge, dans la cathédrale d'Avignon. Murs de la chapelle et vitres.

Rés. par Labande, *Prim. de la Prov. occ.*

1420. Vierge à l'Enfant avec quatre anges; les saints Jacques, Antoine, François et Louis évêque, avec Pierre Reboul donateur aux pieds du premier, et sa femme aux pieds du troisième.

Pub. par Numa Costi, *Revue histor. de Provence*, an. 1901.

1423. Vierge à l'Enfant et cinq anges, saint Jacques, la Madeleine présentant un laboureur, et deux autres figures, long. 3 m. 18, pour Notre-Dame du portail Magnanon.

Pub. par Pansier, *Annales d'Avignon*, an. 1912.

1429. Annonciation, les Rois, Circoncision, Purification; les saints Laurent, Martin, François, la Madeleine, h. 1 m. 98, l. 2 m. 64; scabellon, Christ et douze Apôtres, les saintes Catherine et Marguerite, h. 88 cm., pour les Cordeliers de Tarascon.

Rés. par Labande, *Prim. de la Prov. occ.*

1452. Pour l'église de Caderousse, sujet inconnu. Achard, *Annuaire de Vaucluse*, 1865, p. 254.

VITRAUX. 1414. Réparés au palais d'Avignon, dans la tour de Plomb<sup>2</sup>, la chapelle Saint-Michel<sup>3</sup> et la Chambre du Cerf<sup>4</sup>, et deux chaises mises au point.

Pub. par Claude Fort dans *Mélanges d'arch. et d'hist.*, an. 1918.

1418, 1425, 1448. Pour la synagogue des Juifs d'Aix, pour l'église des frères Mineurs de Marseille, pour les Célestins d'Avignon.

Rés. par Labande, *ouv. cit.* et par Barthélémy, *rec. cit.*

1432. Christ en majesté, les saints Christophe, Jean-Baptiste, Catherine, et la Vierge, pour Jean de Saint-Michel, dans l'église Sainte-Marthe de Tarascon.

Pub. par Arnaud d'Agnel, *Comptes du roi René*.

144. Saint Mitre, pour Nicolaï, archevêque d'Aix, dans la chapelle de ce saint, à la cathédrale.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1449. Annonciation, pour la même église.

DÉCORATION 1432 à 1437. Armoiries du roi<sup>5</sup> et de la reine, dans l'église Sainte-Marthe de Tarascon. Travaux au collège Saint-Nicolas d'Annecy, à Avignon.

Pub. par Arnaud d'Agnel, *Comptes du roi René*.

1444. Modèle du tombeau de l'archevêque Nicolaï, à placer dans la cathédrale d'Aix, chapelle Saint-Mitre.



FIG. 5. — ENGUERRAND QUARTON. — COURONNEMENT DE LA VIERGE.  
(Hospice de Villeneuve-les-Avignon.)

1456-1453. Echafauds décorés et personnages vêtus, pour l'histoire de saint Jean-Baptiste, puis de saint Eustache, à la procession de la Fête-Dieu.

Rés. par Pansier, *Annales d'Avignon*, an. 1919.

1452, 4 octobre. Testament de l'artiste.

1. Ou Cusery, bourg du Chalonnais.
2. Dite aussi des Saints Anges, où le pape avait sa chambre.
3. Au sommet de la tour de la Garderobe.
4. La Garderobe, que l'on nommait ainsi.
5. Louis III d'Anjou, mort en 1434, puis René.

#### ŒUVRE CONSERVÉE

Composition en trois parties : SAINT MITRE DÉCAPITÉ PORTANT SA TÊTE; à droite, un saint évêque; à gauche, autre saint.

Vitrail en trois arceaux gothiques. En partie détruit. Cathédrale d'Aix, chapelle Saint-Mitre au chevet.

L'ouvrage est celui que les textes ci-dessus désignent.

## CHAPUS D'AIX

RETABLES. 1439. Saint Jean Évangéliste, sainte Catherine, sainte Marguerite; au scabellon, Dieu de pitié au sépulcre, la Vierge et saint Jean, pour Michel Chapuis d'Arles et sa mère.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1441. Saint Crépin et autres figures pour les prieurs de la Confrérie, à mettre à Notre-Dame-des-Acoules, à Marseille.

Pub. par Barthélémy, *rec. cit.*

1443. Saint Baqui, mentionné en cours d'exécution.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1447. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant; sur les côtés, saint Joachim tenant l'offrande, le même partant pour la montagne (voy. le n° 2 de Nicolas Froment), le Baiser sous la porte dorée, Naissance de la Vierge. Scabellon, la Résurrection entre saint Jean et Notre-Dame, le donateur et sa femme. H. 1 m. 32, l. 1 m. 54. Scab. h. 25 cm. Pour Geoffroy Dol de Trets.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1449. Saint Honoré. Scabellon, Christ en croix, les douze Apôtres. Pour les Boulangers d'Aix.

1450. Sujet inconnu pour Arles.

Rés. par Fassin dans le *Musée*, an. 1878-79.

1455. Un scabellon, h. 44 cm., l. 2 m. 20. Vierge à l'Enfant, d'un côté Marie Salomé, saint Claude, de l'autre Marie Jacobée, saint Eutrope; pour Melchior Gantelmi de Trets.

1463. La messe de saint Grégoire; à droite, les saints Restitut, Yves, Antoine, Blaise, Brancas, les dix mille Martyrs, Claude, Etienne; à gauche, sainte Anne portant la Vierge à l'Enfant, Véronique, les onze mille Vierges, Catherine, Suzanne, Madeleine, Marthe, Marguerite. Scabellon, le Christ et les douze Apôtres. Pour Catherine Tele d'Aix.

1470. Sujet inconnu pour Isnard Gaspardi de Salon.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

BANNIÈRES. 1437-1448. Aux armes du roi (René) pour la ville d'Apt. Pour le roi à parer son bateau.

Pub. par Lecoy de la Marche, *Comptes et Mémoires du roi René*.

1432. Peinte d'une Vierge à l'Enfant, de deux anges, des saints Louis de Toulouse, Louis de Marseille et François, pour la confrérie de Notre-Dame, aux Frères Mineurs.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

DÉCORATION. 1444. Peindre la clef de voûte de la chapelle Saint-Mitre, où l'archevêque a sa sépulture.

1458. Mise en couleur d'un calvaire pour Hélion Dauphin, prieur de Callas.

1472, 20 janvier. Testament de l'artiste.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

(A suivre.)

LOUIS DIMIER.

# UN LATOUR MARSEILLAIS

PIERRE BERNARD (1704-1777)

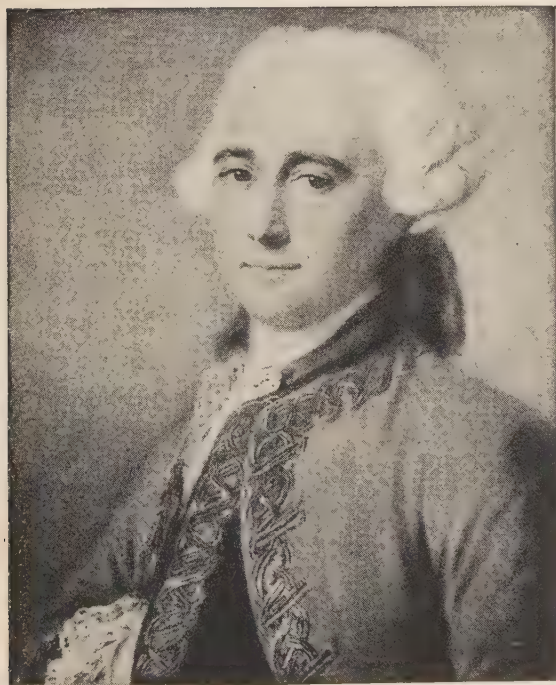


FIG. 1. — PIERRE BERNARD. — G.-N. DE BERTET, SEIGNEUR DE LA CLUE. (Collection Charles Tur.)

C'est au cours de la brillante série des expositions du Cercle artistique de Marseille (1870-1903), qu'à la rétrospective de 1877, furent tirés de l'ombre, pour la première fois, des portraits au pastel du XVIII<sup>e</sup> siècle, signés du nom mystérieux de Bernard. L'un, indéterminé, appartenait à J.-M. Rave, professeur à l'École des Beaux-Arts; l'autre, une belle effigie d'homme, signée et datée de 1767, à l'amateur Emile Ricard, frère du grand portraitiste. Ce dernier pastel, revu à la Coloniale de 1906, a disparu depuis la dispersion de la Galerie Ricard, en 1913. Mais le mouvement déclenché ne s'est plus arrêté. Si Bernard manquait encore à Paris, à l'Exposition de Cent pastels en 1908, il a été depuis fort bien représenté, soit à l'Exposition des Pastels français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, à Paris en mai-juin 1927, soit à celle des Pastels fran-

çais du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours, à Paris également, en novembre-décembre 1933. La présentation des œuvres ne projeta du reste aucune lumière sur la biographie du peintre. Dès 1869, en publiant, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, les premiers

éléments de la Correspondance de l'Académie de France à Rome<sup>1</sup>, Lecoy de la Marche avait révélé le nom d'un Pierre Bernard, pensionnaire du Roi. Ainsi fut-il enregistré dans les dictionnaires de Thieme et de Bénézit qui, ignorant sa naissance, n'eurent pas l'idée de l'identifier avec le signataire des pastels. Inversement, Auquier, qui appréciait le pastelliste, en soupçonnant qu'il fût marseillais, ignorait qu'il eût été romain<sup>2</sup>. D'autre part, dans leurs *Artistes lyonnais*, Audin et Vial produisaient le même personnage sous le prénom inusité de Claude<sup>3</sup>. Enfin, nous devons à M. Guiffrey la révélation d'un événement capital de la vie de Bernard, son admission à l'Académie de Saint-Luc<sup>4</sup>; pourquoi faut-il que, dans ce précieux ouvrage, l'artiste ait été à la fois dédoublé en deux peintres, et confondu avec un sculpteur homonyme? Bref, après avoir périodiquement attiré l'attention sur Bernard, les expositions passaient et, comme il continuait à n'être représenté dans aucun musée, son nom ne tardait pas à être oublié, les pastels emportant çà et là un secret que seul partageait, à leur insu, le minutier inexploré des notaires de Marseille.

Le 10 janvier 1647, à Marseille, un habile maître sculpteur sur bois, Honoré Bernard, contractait mariage avec Marguerite Béolan<sup>5</sup>. Cette union fait date dans l'histoire de l'art marseillais, puisqu'il en devait sortir trois des artistes les plus estimés de toute l'école provençale, le sculpteur Antoine Duparc (1698-1755), le pastelliste Pierre Bernard (1704-1777), deux petits-fils des conjoints, et la divine Françoise Duparc (1726-1778), portraitiste de genre, leur arrière-petite-fille.

Les enfants d'Honoré Bernard furent : François, Suzanne, Françoise, ces trois aînés antérieurs à 1659, puis Jean-Baptiste (un futur peintre), Pierre, qui suit, né vers 1665, enfin Marthe, native de 1668<sup>6</sup>. C'est cette dernière qui fut la mère des Duparc, alors que Pierre devait donner le jour au pastelliste. Formé à la sculpture par son père, Pierre, qui comptait 25 ans vers 1690, commença dès lors à prendre des commandes à forfait, de compte à demi avec son frère François<sup>7</sup>. Le père mort (décembre 1693), cette association entre frères aurait pu durer, si Pierre n'eût perdu coup sur coup et sa mère et sa jeune femme Claire Julien<sup>8</sup>. Après un essai de vie commune avec son beau-père, il ne tardait pas à quitter Mar-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1869, t. II, p. 177.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. II, p. 166.

3. Marius Audin et Eugène Vial, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, Lyonnais*, Paris, Schemit, 1918, in-4°, t. I.

4. *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, Champion, 1915, dans *Archives de l'art français*, nouv. pér., t. IX, p. 97 et 183.

5. Arch. Bouches-du-Rhône, étude Laget Maria, not. Jean Fério.

6. Testament d'Honoré Bernard du 22 septembre 1659 : *ib.* étude Perrin, not. Gaubert. Testament de Marguerite Béolan du 15 février 1696 : *ib.* étude Robert Laugier; not. Blanc.

7. Du 3 septembre 1691, prorogation par Pierre Gautier d'une créance de 400 livres sur Honoré Bernard, cautionné par ses fils François et Pierre, « attendu même que lesdits deniers ont été employés dans la boutique et bois à travail de sculpture que lesdits Bernard fils tiennent et font ensemblement avec leurdit père ». *Ibid.* étude Gourdan, not. Bezaudin. — Prix fait par François et Pierre Bernard, avec le luminaire du Saint-Sacrement de l'église Saint-Martin, pour la sculpture du cul-de-lampe de l'orgue, le 7 mars 1692 : *ib.* ét. Perraud, not. Sossin.

8. Leur contrat de mariage est du 27 décembre 1690 : étude Truc, à Marseille, not. Laure.

seille, laissant une fillette à sa charge (15 avril 1696); et un an après exactement, on le trouve installé à Lyon<sup>1</sup>. De là, cet ambulancier dut remonter vers Paris, où il est signalé, le 26 septembre 1703, « demeurant dans l'enclos et l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés<sup>2</sup>. » C'est pendant ce séjour dans la capitale qu'il convola avec la Parisienne Catherine Huard ou Edouard, le nom variant à la fantaisie des scribes marseillais. Elle lui donnait bientôt un fils, prénommé comme lui Pierre, qui fut baptisé à Saint-Jacques-la-Boucherie, le 15 août 1704<sup>3</sup>, celui-là même qui devait prendre rang dans le chœur des grands pastellistes français. Ainsi, d'un incomplet, d'un artiste raté, et presque égaré au bout d'une lignée de probes artisans, sort

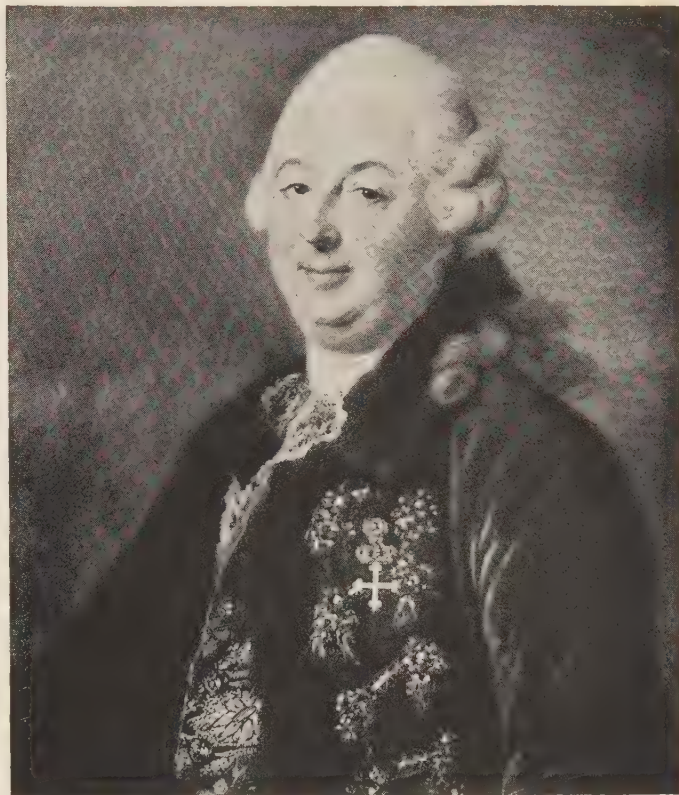


FIG. 2. — PIERRE BERNARD. — PORTRAIT D'UN CHEVALIER.  
(A MM. Wildenstein.)

parfois un habile maître, comme si le premier n'avait été qu'une ébauche informe de ce que devait être le second, une sorte d'intermédiaire ayant perdu le goût de l'application manuelle, sans s'être rendu maître de sa propre flamme créatrice. Devenu parisien, le sculpteur Bernard reprit bientôt la vie errante d'un ambulancier sans esprit de suite. Sa fille, Catherine-Marie, s'étant dite native de Venise, dans une constitution de viager qu'elle passa en 1778, à l'âge de 66 ans<sup>4</sup>, on peut en déduire que, dès 1712, les parents séjournaient dans cette ville. Puis, rentré à Paris, le sculpteur y laissait les siens pour repartir « chercher fortune en pays étranger ». A des dates imprécisées, « il s'arrêta quelque temps à Rome, à Naples, à Venise ». En 1727, il venait d'errer à travers les petites cours d'Alle-

1. Le 9 novembre 1699, quittance d'Arnaud Julien à Jean-Baptiste Bernard; y est annexée la procuration de son gendre « Pierre Bernard, sculpteur de la ville de Marseille, étant présentement en celle-cy », Lyon, 2 mai 1697, not. Guillermin : arch. B.-du-Rhône, ét. Robert Laugier, not. Blanc.

2. Le 25 février 1704, règlement de compte entre Arnaud Julien et P. Bernard, y annexée la procuration donnée à Paris, par Duport et Roger, notaires du Châtelet.

3. Extrait baptismal produit le 8 août 1764 à l'Hôpital général de la Charité de Lyon, à l'occasion d'un achat de rente par les époux Bernard : arch. hospitalières, B. 294, fol. 142 recto.

4. Du 14 mai 1778, viager de 550 livres sur Pierrette Caudelot, veuve Perrin, la fameuse faïencière : arch. B.-du-Rhône, ét. Trescartes, not. Maurel.

magne et avait eu la chance d'y gagner les bonnes grâces du duc de Richelieu, le futur maréchal, ambassadeur de Louis XV à Vienne. Qualifié de sculpteur de bordure marseillais, il paraît s'être cantonné dans l'ornement, sans avoir atteint la ronde-bosse. Il avait alors 62 ans, et, sa carrière finie, reportait la réalisation de ses rêves déçus sur le précoce talent de son fils Pierre II. Ce jeune prodige, dont il se faisait réclame et qu'il suivait partout, fit partie cette année-là d'une forte promotion de sept pensionnaires envoyés par le surintendant d'Antin à l'Académie de France; elle comprenait aussi un autre provençal, le peintre aixois Dandré Bardon, son aîné de 4 ans.

son entrée à l'Académie, le nouveau pensionnaire a son directeur: « Je quelque chose du Wleughels, le 18 me suis pas contenté fait examiner ses bile homme qui m'a pensée. » Peu clair aiguilla dès lors composition d'archi rant sans doute donnait alors Pan Bernard ne répon poirs, si bien qu'en notes sont franche- « Son père, qui est en janvier 1732, premier homme du vention qu'on a n'a pas peu contri- finit une copie



FIG. 3. — PIERRE BERNARD. — MARIE-CHRISTINE D'AUTRICHE.  
(Collection de Rothschild, à Vienne.)

Poussin qui n'est ni bien ni mal; de là il sortira de l'Académie. » Six mois après le 26 juin, il renchérisait: « M. le duc de Richelieu a été trompé..., ce Bernard est un libertin de premier ordre; dans le commencement, je croyois en faire quelque chose; il prenait du soin à ce qu'il faisoit, il avançait; tout a disparu, et il est tombé dans un néant impardonnable. » Le 12 juillet, arrivait de Paris le congé du mauvais élève; à cette date, Bernard père et fils avaient déjà quitté Rome pour Marseille<sup>1</sup>.

Le retour au bercail était sans gloire. Les Romains vécurent au crochet de leur

Quatre mois après  
démie, le nouveau  
conquis l'estime de  
crois que je ferai  
jeune Bernard, écrit  
mars 1728; je ne  
de mes yeux, j'ay  
ouvrages à un ha-  
confirmé dans ma  
voyant, le directeur  
cet élève vers la  
tecture, en s'inspi-  
des modèles que  
nini. Fourvoyé,  
dit pas à ses es-  
fin d'études les  
ment mauvaises:  
ici, dit Wleughels,  
et qui le croit le  
monde par la pré-  
pour ses enfants,  
bué à l'égarer. Il  
de Germanicus du

1. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome, avec les surintendants des Bâtiments*, éd. Montaiglon et Guiffrey, Charavay, 1897, t. VII, p. 378, 403, 406; t. VIII, p. 295, 339, 344, 351.

neveu et cousin, Joseph Bernard, un modeste garçon confiseur. Au bout de quatre mois, on eut assez de la vie commune, et l'on se sépara fin octobre 1732. Mais le vieil oncle, qui avait la dent dure, réclamait au neveu marseillais des arriérés de succession remontant à 36 années exactement. On transigea, en fixant à 782 livres « la nourriture fournie par ledit Joseph Bernard audit Pierre Bernard, son oncle, et à la famille d'icelluy, en sa table et ordinaire pendant 4 mois<sup>1</sup>. » Par bonheur, la situation des émigrés venait de s'améliorer grâce au pinceau du jeune Pierre; car, dès juillet 1733, il est devenu le peintre attitré du chevalier de Castellane<sup>2</sup>.

Introduit par cette société provençale, et le crédit de la d'une belle clientèle des deux derniers Provence, Mme de Marseille dans sa Ombre, au Prado, où fréquentaient fiers de la profut lancée la candi au poste de maître nal des galères de vacant par la Serre (10 octobre des galères, Bé Troussel d'Hérisément un des in Pauline de Simiale supplia d'endit « et le vert et notre petit Bernard prit, le caractère, la



FIG. 4. — PIERRE BERNARD. — MARIE-ANNE D'AUTRICHE.  
(Collection de Rothschild, à Vienne.)

meront, écrit-elle, quand il aura l'honneur d'être connu de vous... Il est heureux que sa famille, le climat, et bien des petites circonstances le fixent à Marseille... » Comment résister à la grâce primesautière de la plume alerte de cette petite-fille de Mme de Sévigné? La place fut donc emportée au profit de Bernard : charge médiocre, à dire vrai, aux émoluments de 900 livres, alors que le sculpteur en touchait 2.000. Mais, sur les galères, la place étant très mesurée, et les moindres espaces utiles réservés aux manœuvres de la chiourme, en dehors de la sculpture des poupes, il ne semble pas qu'on ait fait place à aucune autre sorte de

voie dans la haute il y récolte bientôt cour, et la faveur le. Fille et veuve gouverneurs de Simiane, retirée à campagne de Belle-y tenait un salon tous les grands of-vince. C'est là que dature du Romain peintre de l'Arse-Marseille, rendu mort du fameux 1733). L'intendant nigne - Jérôme de court, était précitimes du salon de ne. Aussitôt, elle ployer tout son créle sec, pour placer dont l'habileté, l'es-sagesse vous char-

<sup>1</sup> Transaction du 28 novembre 1733 : arch. B.-du-Rhône, et Rob. Laugier, not. Olivier.

<sup>2</sup> Boniface de Castellane Esparron, frère du gendre de Mme de Simiane.



FIG. 5. — PIERRE BERNARD. — MARIE-ÉLISABETH D'AUTRICHE.  
(Collection de Rothschild, à Vienne.)

décoration. Si Bernard trouva à employer ses talents, ce fut donc dans les somptueux salons de l'Arsenal, et c'est là qu'il faut situer ces travaux de M. d'Héricourt auxquels fait allusion la correspondante de celui-ci. Grâce à elle, Bernard avait donc rencontré la bonne sinécure qui vaut titre auprès de la clientèle privée. A peine en fonction, ne le voit-on pas occupé au portrait de la propre sœur de l'intendant, Mme de Bonneval, mignonne épousée de 17 ans, dont raffolait sa vieille amie. Pauline de Simiane a su conter une des séances de pose en termes si exquis qu'elle nous rend inconsolables de la perte de cette effigie que son texte eût si bien illustrée : « Je vous ai baisé ce matin sur deux joues plus jolies que les vôtres, ne vous en déplaît, écrit-elle à d'Héricourt; mais elle a su que c'était à vous à qui j'en voulais; c'est

la seule occasion où l'on peut être bien aise qu'on entretienne votre place. Cette aimable sœur était à sa toilette. Bernard lui a fait la révérence, et a pris une première idée du portrait qu'il fera d'elle quand il aura fini vos ouvrages: On m'annonce le petit peintre parti, je comptais lui donner cette lettre... » (28 février 1734). Ainsi contée, la scène fait image, et, à défaut de l'œuvre du peintre, nous possédons du moins, grâce à ces lignes, un de ses traits physiques, sa taille minuscule<sup>1</sup>.

A cette époque, pratiquait-il déjà le pastel? On ne saurait le dire, puisque l'œuvre suivante qui, celle-là, subsiste, est un tableau à l'huile conservé à Aix dans la collection du baron Guilibert. C'est un portrait de Jean-Louis de Ranché, commissaire des galères à Marseille, et futur intendant de la Martinique; il est signé et daté 1738 sur l'un des feuillets épars garnissant la table placée derrière lui. Le dessin est correct; mais, s'il y a de la vie dans le regard, le modelé des traits manque de souplesse; cependant la draperie tombe bien et les accessoires sont traités avec goût.

L'année suivante, Pierre Bernard achevait de se poser à Marseille, en épou-

1. *Lettres de Mme de Sévigné, de sa famille et de ses amis*, éd. Monmerqué, Hachette, 1860. Voir au tome XI les lettres de Mme de Simiane, p. 158, 169, 173, 177. — Bibl. mun. Marseille, mss. 47742, reg. des galères. — Arch. nat. C<sup>2</sup> 54, Revue des galères par Lafflard, de 1680 à 1736.

sant la fille d'un bourgeois, Claire Sardet. Dans le contrat du 22 août 1739, il est qualifié de peintre entretenu du roy audit Marseille<sup>1</sup>, et sa signature est absolument conforme à celle que l'on relève sur les divers pastels connus du mystérieux Bernard. C'est grâce à ce document que l'on peut, en toute certitude, identifier le pastelliste, qui signait sans prénom, avec le peintre des galères dont je viens de retracer les débuts. Il y a eu un autre Pierre Bernard, peintre originaire d'Angers (1651-1714), et un troisième Bernard non prénommé qui exposait encore à Marseille vers 1803; on ne sera plus désormais tenté de confondre le pastelliste avec l'un ou l'autre de ces deux homonymes.

La carrière de Bernard à l'Arsenal des galères de Marseille, dura 14 ans (1734-1748), et il ne reste aucune trace des ouvrages qu'il y exécuta. Dans l'intervalle il eut un fils unique, Joseph-Pierre, né le 6 juin 1741, et sans doute mort jeune, vu le silence des testaments à son égard. Puis, le 10 février 1743, il perdait son père, le vieux sculpteur nomade, qui mourut à 78 ans dans une maison de la rue Dauphine<sup>2</sup>. La même année, le *Livre de vérité* de Joseph Vernet mentionne deux marines à lui ordonnées par M. Bernard, peintre à Marseille, « à ma fantesie » : confiance bien placée et qui fait honneur au goût de son collègue<sup>3</sup>. C'est à cette période que se situe aussi le portrait d'un célèbre amateur, le comte de Vence, Claude-Alexandre de Villeneuve (1702-1760). Cette œuvre n'est connue que par une estampe à la manière noire, signée du graveur aixois Honoré Coussin; et la lettre qualifie Vence de colonel du Régiment Royal Corse, charge qu'il exerça de 1739 à 1745.

Le 6 mars 1748, le peintre des galères résignait sa charge, à laquelle fut bientôt commis Dandré Bardon<sup>4</sup>. D'autre part, le 25 septembre de la même année, Claire Sardet, sa femme, donnait procuration au notaire Hazard, pour la régie de ses biens sis à Marseille<sup>5</sup>. Ces mesures annoncent sans aucun doute l'exode des époux Bernard. Peut-être avaient-ils eu vent du projet de transfert de l'Arse-



FIG. 6. — PIERRE BERNARD. — MARIE-AMÉLIE D'AUTRICHE.  
(Collection de Rothschild, à Vienne.)

1. Arch. de l'étude Maria, à Marseille, not. Hazard.

2. Reg. baptême, paroisse Saint-Ferréol. Reg. décès, paroisse Saint-Martin.

3. Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 324, n° 26.

4. Jal, *Dictionnaire critique de géographie et d'histoire*, Plon, 1867, p. 466, d'après Arch. de la marine.

5. Arch. B.-d.-Rh.; étude Lévy Bram, not. Segond.

nal à Toulon, réalisé effectivement six mois après cette démission<sup>1</sup>; une telle éventualité put peser sur leur décision. Mais le vrai motif du départ ne doit être autre que la réputation grandissante du peintre : s'il quittait la marine, c'est qu'il se sentait de force à aborder Paris, au gré de son ambition, dût-il y vivre de son propre pinceau. En fait, dès le 15 octobre 1750, Pierre Bernard, consacré Parisien, était reçu à l'Académie de Saint-Luc. C'est de la même année que sont datées de sa main deux charmantes effigies, les premières en date connues de son œuvre de pastelliste : il s'agit du jeune homme et de la jeune femme qui se font pendant dans la collection Guey, à Rouen. A 46 ans, orienté enfin dans sa voie, et son talent bientôt mûri, Pierre Bernard connaît le succès du pastelliste en vogue, du « peintre de la révérence », lancé par une clientèle de haute aristocratie. C'est de 1750 à 1759 que se succèdent ces brillants portraits, ignorés des critiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais si disputés par les amateurs modernes qu'ils se trouvent aujourd'hui dispersés à travers l'Europe. Le 12 mars 1751, Bernard se dit demeurant à Paris, rue d'Orléans, paroisse Saint-Eustache<sup>2</sup>. La même année, il exposait à Saint-Luc, sous le numéro 74, le portrait du marquis d'Argenson. Si, le 8 novembre suivant, on le signale à Nantes, il semble qu'aucune œuvre ne se rattache à ce voyage en Bretagne<sup>3</sup>. D'ailleurs, dès 1752, il expose de nouveau à Saint-Luc le portrait de d'Argenson. De 1753 est daté le portrait de femme en satin gris rayé (à MM. Wildenstein), non encore identifié (fig. 9). La collection Marcel Midy à Paris conserve une charmante effigie présumée d'une forézienne, Mme de Perrin de Noailly, sémillante marquise en amazone bleu de roi, son tricorne bleu galonné d'or sous le bras : elle est datée 1755 (fig. 10). Un autre portrait de femme d'âge mûr, coiffée d'une cornette de dentelle et d'une fanchon noire, est daté de 1757 : il appartient à la collection Pierre le May, à Paris, et a figuré à l'Exposition des Pastels français en 1927, sans avoir été identifié.

Le portrait suivant est celui d'une financière, Mme de Nettine, gravé à l'eau-forte en 1763, d'après Bernard et par son propre gendre, La Live de Jully, sous une épigraphe qui est bien du temps : « Tendre, sensible, heureuse mère... » Bien qu'il existe encore dans la famille deux effigies à l'huile correspondant à cette gravure, elles ne sauraient passer ni l'une ni l'autre pour l'original, puisqu'elles ne sont pas signées. En une page célèbre de la *Maison d'un artiste*, les Goncourt ont qualifié cette œuvre gravée de « portrait de femme unique dans tout le XVIII<sup>e</sup> siècle ». Et La Live n'ayant été qu'un amateur, élève de Gabriel de Saint-Aubin, ils concluaient qu'un jour ou l'autre une loupe entêtée retrouverait la signature du maître « discrète en quelque coin, sous quelque pétale de fleur ». Or, la prédiction ne s'est pas réalisée, et Courboin a cru, au contraire, devoir laisser à l'élève une

1. Ordonnance du 27 septembre 1748 : v. Laforêt, *Etudes sur la Marine des galères*, 1861, p. 168.

2. Procuration devant maître Dupré, à Paris, annexée à Partage Joseph Sardet du 7 avril 1751 : arch. B.-d.-Rh., ét. Trescartes, not. Richaud.

3. Procuration devant Avril l'aîné et Boudurain, notaires à Nantes, annexée à Transaction de Claire Sardet avec le chapitre cathédral de Marseille du 8 août 1753, *ibidem*.

certaine initiative dans l'exécution du travail. Quoi qu'il en soit, s'il convient de louer Saint-Aubin « sur l'habileté, et la légèreté, et l'esprit de cette claire image », ne doit-on pas laisser à l'actif de Bernard « le gras modelage des traits replets... et le joli chiffonnage des dentelles, et le bel hérissément des fourrures...? »

Lorsqu'elle posait devant Bernard, Mme de Nettine avait dépassé la cinquantaine; née en 1706, elle avait épousé en 1735 Mathias de Nettine, banquier à Bruxelles, qu'elle perdit en 1749. Femme de tête, elle sut tenir la place de son mari, et l'impératrice Marie-Thérèse la récompensa de ses services bancaires en la titrant vicomtesse. Reste à savoir si le modèle vint poser à Paris, ou si Bernard alla à Bruxelles. Quoi qu'il en soit, le portrait date dans son œuvre; car si, dès 1763, l'année même de la gravure, Bernard devenait le peintre attitré de Sa Majesté l'Empereur, on peut supposer que Mme de Nettine avait dû s'y employer.

Dans les collections Alphonse et Eugène de Rothschild, à Vienne, il existe en effet six pastels, formant une série qu'on ne saurait dissocier, bien que trois seulement d'entre eux soient signés Bernard. Des inscriptions anciennes donnent la date de 1763 et permettent d'identifier quatre des six personnages, soit : l'empereur François I<sup>er</sup>, qui devait mourir un an après (fig. 7), Marie-Thérèse, encore belle en ses quarante-six ans (fig. 8), puis l'aînée des archiduchesses Marie-Anne, future abbesse de Prague (fig. 4), et la troisième, Marie-Elisabeth, plus tard abbesse d'Insprück (fig. 5). Quant aux deux autres princesses, il faut y voir sans doute Marie-Christine (fig. 3), qui épousera, en 1770, Albert de Saxe, prince de Teschen, et Marie-Amélie, la future duchesse de Parme (fig. 6). Cette dernière se distingue des trois aînées par la guirlande d'œillets qu'elle porte en bandoulière; comme elle n'avait elle-même, en 1763, que 17 ans, on ne saurait ici la confondre avec sa cadette Joséphine-Gabrielle (1751-1767). Que Bernard n'est-il passé plus tard à la cour de Vienne! nous aurions ainsi de lui les traits au pastel des deux benjamines de la cour : Marie-Caroline, future reine de Naples, née en 1752, et Marie-Antoinette, future dauphine de France, née en 1755!

A son retour d'Autriche, Bernard ne dut pas se réinstaller à Paris, ainsi qu'en fait foi l'annuaire de l'Académie de Saint-Luc, où il est porté absent en 1764. Ce n'est donc pas lui qui assista, comme on l'a cru, à l'inventaire après décès de l'artiste Slodtz, vers le 15 novembre, mais bien un de ses homonymes, prénommé S. et qualifié de sculpteur, rue Saint-Martin<sup>1</sup>. A cette époque, Bernard et sa femme séjournaient sans doute à Lyon, où, le 8 août 1764, ils avaient acquis une rente viagère de 1.045 livres sur les hôpitaux de la Ville. Mais, jusqu'à présent, aucune œuvre connue ne paraît se rattacher à ce séjour. De 1765 sont datés deux très beaux portraits de sa main. L'un est la *Joueuse de mandoline*, une symphonie en vieux rose, qui fit sensation en 1906 à la section d'Art provençal à la première Exposition coloniale; frisant la quarantaine, sous sa cornette de dentelle, le

1. *Procès-verbaux de scellés et d'inventaires* dressés par les commissaires au Châtelet, de 1643 à 1790, *Arch. art. français*, t. XI, 1884, 2<sup>e</sup> partie, p. 348.



FIG. 7. — PIERRE BERNARD. — L'EMPEREUR FRANÇOIS DE LORRAINE, 1763.  
(Collection de Rothschild, à Vienne.)

modèle était pourtant moins que flatteur. L'autre est, d'après une tradition familiale, le portrait de Gaspard - Nicolas de Bertet, seigneur de la Clue près Moustiers (Basses-Alpes) (fig. 1); c'est un bel homme, dans la force de l'âge, à la bouche dédaigneuse, sans doute l'ancien enseigne de vaisseau que cite Artefeuil<sup>1</sup> à la date de 1750; et, en ce cas, Bernard aurait connu son modèle à Marseille, dans la société de l' Arsenal des Galères. Contrairement aux habitudes du peintre, le costume très simple (habit bleu et gilet rouge) est traité plus que sommairement, tout l'intérêt étant reporté sur le visage supérieurement modelé.

A ces deux portraits, signés et datés, on peut

ajouter celui d'une Marseillaise, Marie de Borély, fille de l'échevin de ce nom, et que le cartouche de son cadre déclare « peint par Bernard, ancien pensionnaire du roi et peintre de l'Empereur ». Cette inscription, en lettres cursives et d'une main contemporaine, le situe entre le retour d'Autriche et la mort de Bernard, soit vers 1764-1774. Le portrait d'homme de la collection Emile Ricard, disparu depuis 1913, était signé et daté de 1767. Enfin, la collection Wildenstein conserve le dernier en date des pastels de Bernard, un portrait d'homme en habit bleu, signé et daté 1769 (fig. 2). L'air satisfait, il supporte allègrement un embonpoint excessif qu'atténue la note légère d'un de ces parements de fourrure chers au pinceau du pastelliste. Une mention ancienne inscrite au dos du tableau l'identifie avec un certain marquis de Châteauneuf; mais ce titre ne se retrouve pas sur les registres de l'ordre

1. *Histoire héroïque de la noblesse de Provence*, t. I, Avignon, 1776, p. 140.

piémontais des saints Maurice et Lazare, dont le personnage en question porte cependant la croix. Ici s'arrête la liste des Bernard authentiques ; car, tout comme le nom de Latour, celui de son émule servit maintes fois en Provence à commanditer des pastels qui n'ont de commun avec les siens que d'être à peu près du même âge ; et l'on n'en finirait plus de les énumérer.

Dans le testament de sa femme, passé à Marseille le 13 juin 1774, Pierre Bernard est qualifié de peintre de cette dite ville. A quand remontait cette retraite en la cité natale ? Peut-être à 1765, si l'on s'en réfère à ces cinq derniers pastels que semble partager une même origine locale. Mais s'il a

vécu à Marseille les treize dernières années de sa vie, on s'étonne qu'il n'ait pas été agréé à l'Académie de peinture et sculpture du crû, que dirigeait son ancien collègue de Rome, Dandré Bardon, et qui précisément recherchait comme correspondants les artistes arrivés. N'y aurait-il pas coudoyé sa propre sœur, Catherine Bernard, qui en faisait partie depuis 1754<sup>1</sup>, et dont aucune œuvre n'a jamais été signalée ? Quoi qu'il en soit, et quel qu'ait été son veuvage, c'est bien à Marseille, en son logis des allées de Meilhan, qu'il rencontra la mort, trois ans après sa femme, le 7 novembre 1777.

Habile coloriste aux teintes franches, Bernard s'apparente ainsi à Latour, sans que, toutefois, il ait dû jamais être son élève. Alors que le maître, né comme



FIG. 8. — PIERRE BERNARD. — L'IMPÉRATRICE MARIE-THÉRÈSE.  
(Collection de Rothschild, à Vienne.)

1. Crosson, *Almanach historique de Marseille*, années 1770 à 1786. — Elle mourut à Marseille, le 31 janvier 1789, âgée de 77 ans : arch. mun., par. Notre-Dame du Mont. — Testament Sardet, Arch. B.-d.-Rh., et Marie Perraud, reg. 272 fol. 498.



FIG. 9. — PIERRE BERNARD. — PORTRAIT DE JEUNE FEMME.  
(A MM. Wildenstein.)

antérieurs à la quinzième année de Bernard, et celui de 1734 postérieur à son retour en France. Enfin, si Bernard eût cultivé le pastel avant l'École de Rome, le directeur n'eût pas manqué d'en faire état dans les notes si précises qu'il donnait aux élèves. On voudrait croire que c'est à Marseille que mûrit ce nouveau talent, de 1733 à 1748, à l'époque où la haute société de l'Arsenal et des salons de Mme de Simiane lui offraient ses modèles. Cependant, tous les portraits antérieurs à 1750, sauf un seul à l'huile, ayant disparu, il est prudent de ne rien conclure. Serait-ce donc qu'à quarante-quatre ans, au plus tôt fin 1748, ait sonné pour Bernard l'heure de partir à Paris, pour y refaire ses classes dans l'atelier de Latour?... Le fait est que, de débutant passé bientôt maître, il forçait, au bout de deux ans, les portes de l'Académie de Saint-Luc. Puis, volant de succès en succès, il y exposait par deux fois le portrait du protecteur en personne, le marquis d'Argenson, ancien ministre des Affaires étrangères; l'œuvre fut si goûtée de ses pairs qu'ils en ornèrent le bureau de l'Académie : parmi les chefs-d'œuvre de tant d'artistes réputés, elle devait y briller vingt-quatre ans (1752-1776), soit jusqu'à la dissolution de la société.

lui en 1704, débutait à Paris vers 1727, Bernard entra à la même époque à l'École de Rome, où son directeur le notait comme n'ayant pu « apprendre la peinture qu'à Munich ou à Vienne, car il était trop jeune, dit-il, lorsqu'il sortit de Venise ». Il ne tint donc pas ses pinceaux de la fameuse Rosalba Carriera, née et morte à Venise (1675-1757), qui connut une telle vogue à Paris dans le bref séjour qu'elle y fit, en 1715. Reste l'hypothèse d'en faire un élève du Lyonnais Joseph Vivien (1657-1735), un des prédécesseurs les plus remarquables de Latour, et qui fut justement premier peintre des électeurs de Bavière et de Cologne. Mais les dates ne s'y prêtent pas, car des trois séjours de Vivien en Allemagne, ceux de 1715 et de 1719 sont

On chercherait en vain, dans aucun des pastels de Bernard, cette vue intérieure du modèle qui transperce les moindres visages esquissés par Latour, et dégage en quelques traits dominants et aigus l'essentiel d'une figure humaine. Sans être non plus un individualiste de la force de Perronneau, il sait néanmoins respecter les particularités de chacun de ses modèles. Et, si jamais un coup de baguette rapprochait les seize effigies de Bernard actuellement signalées (cinq d'hommes et onze de femmes), on y trouverait, comme en raccourci, une image assez complète de l'aristocratie de son temps, tant il y a de traits divers en ces physionomies qui, à l'exclusion de l'enfance et de la vieillesse, jalonnent de 15 à 55 ans toutes les autres étapes de la vie humaine : fraîcheurs de petites princesses qu'arrondissent encore les formes enfantines, figures plus maigres d'adultes aux méplats nettement indiqués, ovales étroits et allongés du type Habsbourg, riches beautés de trente ans, dans l'épanouissement de leurs triomphes, chevaliers aux doubles mentons déjà gagnés par l'embonpoint, douairières aux traits replets que sillonnent de savants modelés ! L'habileté de sa composition ne le dispense-t-elle pas de toute flatterie superflue à leur égard ? Il traite les accessoires en technicien rompu au chatoiement des riches étoffes et au bouillonnement des dentelles. Les cinq portraits de Marie-Thérèse et des archiduchesses le classent parmi les virtuoses du falbalas. Des rubans soyeux aux chapels de fleurs et aux aigrettes de diamants, des ruches où scintillent, comme enchassés, les bijoux des aînées, aux guirlandes d'œillets, délicate parure des cadettes, tous les menus détails du costume de cour sont rendus avec la souplesse et le brio d'un métier excellent.

Chez Bernard, le modelé des visages est généralement vigoureux ; et, trace fugitive du grain du crayon venu s'écraser sur le papier, la trame du dessin transparait légèrement sous l'émail des carnations. D'autres ont usé d'une matière plus fluide et mieux fondue, ou rendu les chairs dans des

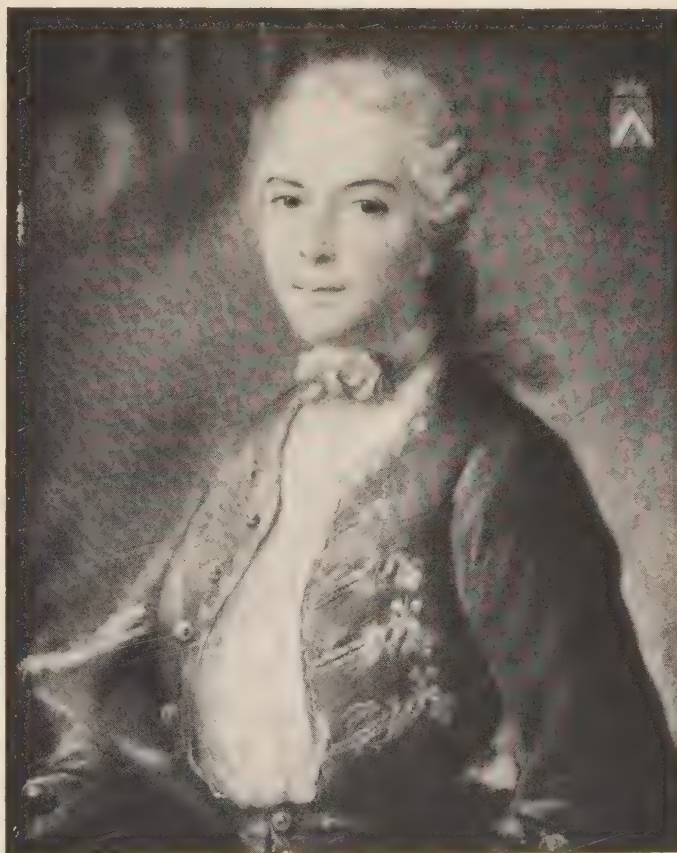


FIG. 10. — PIERRE BERNARD. — PORTRAIT D'UNE AMAZONE.  
(Collection Marcel Midy.)

tons moins durs, plus nacrés ou plus vaporeux. Parmi les pastellistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, Bernard n'en reste pas moins le type achevé de ces excellents petits maîtres, alors si nombreux, qui, suivant parfois de très près les grands, n'arrivèrent cependant jamais à franchir l'étape qui les eût haussés au rang supérieur. Cette distance était alors marquée en principe par l'Académie royale qui, après avoir agréé Latour en 1737, ferma ses portes sans distinction à tous les pastellistes spécialisés, jusqu'en 1799, Perronneau lui-même ayant dû donner ses morceaux de réception à l'huile, en 1746. Ainsi Bernard, qui ne pouvait paraître aux Salons du Louvre, fut-il ignoré des critiques, et tomba-t-il rapidement dans une profonde obscurité.

Joseph BILLIoud.

## CATALOGUE

### 1<sup>o</sup> ŒUVRES DIVERSES

1. 1732. — (Peinture à l'huile). — Germanicus, copie d'après Poussin. — Cité dans la lettre de Wleughels à d'Antin, du 24 janvier 1732. — (Œuvre perdue.)
2. 1734. — ?. — Portrait de Marie-Elisabeth du Trousset d'Héricourt, née à Paris en 1717, mariée le 15 juillet 1733 à Hilarion de Roux, seigneur de Bonneval et de La Fare. — Cité dans une lettre de Mme de Simiane, du 28 février 1734. — (Œuvre perdue.)
3. 1738. — (Peinture à l'huile). — Portrait de Jean-Louis de Ranché, commissaire des galères à Marseille, mort en 1769. — En pied et de face. A sa droite, une table supportant une écritoire d'argent et quelques feuillets sur l'un desquels on lit : *Bernard pinxit anno 1738*. — Catalogue des ouvrages exposés au Grand-Palais, dans la section de l'Art Provençal. Marseille, Muollot, 1906, 240 p., n° 476. Reproduit dans : DOBLER, *Les écoles d'architecture et d'art décoratif des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Aix, Dragon, 1910, pl. IX. — Hauteur, 2 m. 08; largeur, 1 m. 41 (à Aix, coll. du baron Guilibert la Lauzière).
4. 1739-1745. — ?. — Portrait de Claude-Alexandre de Villeneuve, dit le comte de Vence (1702-1760). — A mi-corps; la tête de trois quarts à droite, tandis que le corps reste de trois quarts à gauche. Connu par une gravure à la manière noire, porte l'indication : P. Bernard pinx., H. Coussin sc. Voir l'exemplaire de la bibl. de l'Arsenal, portefeuille 112, n° 114. — Hauteur, 0 m. 308; largeur, 0 m. 262. Le tirage décrit par LELONG, *Bibliothèque de la France*, t. IV, p. 283, col. 1, porte : *colonel du Régiment Royal Corse*. — (Œuvre perdue.)

### 2<sup>o</sup> PORTRAITS AU PASTEL

- 5-6. 1750. — Deux portraits, se faisant pendant, d'un jeune homme et d'une jeune femme. — A mi-corps, l'un de trois quarts à droite, l'autre de trois quarts à gauche. Signés et datés 1750. — (à Rouen, coll. F. Guey).
7. 1753. — Portrait de jeune femme. — A mi-corps et de trois quarts à droite, en robe décolletée de satin gris rayé. — Signé en haut et gauche : *Bernard pinxit 1753*. Vente de Groult, 21 et 22 juin 1920, n° 65. Exposition *Le pastel français du*

- XVIII<sup>e</sup> s. à nos jours, Paris, nov.-déc. 1933, n° 2. — Hauteur, 0 m. 58; largeur, 0 m. 47 (à Paris, à MM. Wildenstein).
8. 1755. — Portrait de jeune amazone. — A mi-corps et de trois quarts à gauche. Elle tient sous le bras droit un tricorne bleu galonné d'or. — Signé en haut et à gauche : *Bernard pinxit 1755*. En haut et à droite, écusson armorié : de gueules au chevron d'or, accosté de 3 quintefeuilles du même, 2 et 1, couronne de marquis. Ce blason est commun à quelque 300 familles; mais, à s'en tenir strictement aux émaux, il n'aurait été porté que par une seule, les Perrin de Noailly en Forez. — Exposition *Le pastel français du XVIII<sup>e</sup> s. à nos jours*, Paris, nov.-déc. 1933, n° 1. — Hauteur, 0 m. 65; largeur, 0 m. 50 (à Paris, coll. Marcel Midy).
  9. 1756. — Portrait de Claude-Nicolas Lecat, chirurgien en chef de l'Hôtel-Dieu de Rouen (1700-1768). — En buste et de trois quarts à gauche. — Connu par la gravure d'Houbraken, 2 exemplaires à la bibliothèque de Rouen; cadre ovale, dans un encadrement au-dessous duquel on lit : *Peint par Bernard, l'an de son âge et du siècle 56, gravé par Houbraken en 1762*. — Hauteur, 0 m. 210; largeur, 0 m. 160. — (Œuvre perdue). Cf. le portrait du chirurgien rouennais Le Cat par Dupont de Montfiquet, art. du Dr Mahé dans la *G. B. A.*, juil.-août 1935.
  10. 1757. — Portrait d'une dame âgée, en robe rouge garnie de fourrure. — A mi-corps et de trois quarts à gauche. Coiffée d'une cornette de dentelle gaufrée et d'une fanchon noire. — Signé en haut et à gauche : *Bernard pinxit 1757*. — Exposition de pastels français du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, galerie Charpentier 1927, n° 3. Décrit par Dacier et Ratouis de Limay, *Pastels français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1927, p. 29, 104, et pl. LXXII, fig. 103. — Haut., 0 m. 64; larg., 0 m. 52 (à Paris, coll. Pierre G. May).
  11. Avant 1763. — Portrait de Barbe-Louise Stoupy, vicomtesse de Nettine, 1706-1775. — A mi-corps et de trois quarts à droite. Original perdu. Connu par deux copies peintes à l'huile et une gravure à l'eau-forte : *Bernard pinxit. La Live sculpsit*. Voir B. N., Cabinet des Estampes, épreuve avant l'encadrement. — Hauteur, 0 m. 170; largeur, 0 m. 132, repr. par COURBOIN, *Histoire illustrée de la gravure en France*, 2<sup>e</sup> partie, 1924, p. 141, et pl. 705. — (Œuvre perdue.) Voir Yves de FONTOBBIA, *La vicomtesse de Nettine, trésorière des Pays-Bas au XVII<sup>e</sup> siècle et l'un des principaux agents de l'influence française dans L'Insurgé*, 1<sup>er</sup> mars 1936.
  12. 1763. — Portrait de François de Lorraine, empereur d'Autriche. — A mi-corps et de trois quarts à droite. Étiqueté au dos : *peint par Bernart, ancien pensionnaire du Roy de France, 1763*. — Hauteur, 0 m. 73; largeur, 0 m. 60 (à Vienne, coll. de Rothschild).
  13. 1763. — Portrait de Marie-Thérèse, impératrice d'Autriche. — A mi-corps et de trois quarts à gauche. Toilette bleu gris, fanchon noire, diamants à lueurs roses et bleues. Même étiquette. — (d°).
  14. 1763. — Portrait présumé de l'archiduchesse Marie-Christine (1742-1798), leur seconde fille. — A mi-corps et de trois quarts à gauche. Corsage bleu brun, dentelle blanche, diamants à reflets rouges et bleus. — Même étiquette. — (d°).
  15. 1763. — Portrait de l'archiduchesse Marie-Anne, leur fille aînée (1738-1789). — A mi-corps et de trois quarts à gauche. Dentelles jaune d'or, ruban bleu clair, diamants bleu foncé. Signé sur le cadre, en bas et à gauche, *Bernard pinxit*. Nom étiqueté au dos. — (d°).
  16. 1763. — Portrait de l'archiduchesse Marie-Elisabeth, leur troisième fille (1743-1808). — A mi-corps et de trois quarts à droite. Robe d'un bleu violet, écharpe et coiffure de satin gris rayé, même étoffe que le portrait de jeune femme daté 1753; ruban bleu de ciel, galons d'argent. Signé d°. — (d°).

17. 1763. — Portrait présumé de l'archiduchesse Marie-Amélie, leur quatrième fille. — A mi-corps et de trois quarts à gauche. Corsage bleu clair, dentelle blanche, guirlande d'œillets roses en sautoir, ruban rose. Signé d°. — (d°).
18. 1765. — Portrait de Gaspard-Nicolas de Bertet, seigneur de la Clue, près Moustiers (Basses-Alpes). — A mi-corps et de trois quarts à gauche. Signé en haut et à droite : *Bernard pinxit, 1765*. — Identification donnée par la marquise de Buttet à Chambéry, de chez qui il provient. — *Coll. des tableaux anciens..., pastels, gravures, composant la collection de M. le comte de Demandolx*, vente du 7 novembre 1916, à Marseille, n° 93. — Hauteur, 0 m. 50; largeur, 0 m. 42 (à Nîmes, coll. Charles Tur).
19. 1765. — Portrait d'une joueuse de mandoline. — A mi-corps et de trois quarts à droite. Robe de soie vieux rose, à manches courtes, décolletée en carré sur un dessous de point d'Angleterre et bordée d'une ruche de dentelle; bonnet de dentelle. — Signé en haut et à droite, *Bernard pinxit, 1765*. — *Art provençal*, Marseille, 1906, n° 765; C. R. SERVIAN dans *Sémaphore* du 17 octobre; AUQUIER dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, p. 166, avec reproduction. — Hauteur, 0 m. 60; largeur, 0 m. 53 (à Marseille, coll. Usslaub).
20. 1767. — Portrait d'homme... Signé et daté... Société des Amis des Arts de Marseille, Cercle artistique. *Catalogue des dessins anciens, aquarelles, gouaches et pastels exposés dans la salle de la Société* en décembre 1877 et janvier 1878. Marseille, Marius Olive, 1877, 9 p., n° 5. — D° L'exposition des dessins anciens de décembre et janvier 1877-1878, étude par Louis BRÈS, Marseille, Barletier, 1878, in-4° 104 p. : Bernard y est qualifié de peintre de la révérence. — *Art provençal*, 1906, n° 767. — *Catalogue des tableaux, pastels, formant la collection de M. Emile Ricard*, vente du 8 avril 1913, à Marseille, n° 81. — (Œuvre disparue.)
21. 1769. — Portrait présumé du marquis de Châteauneuf. — A mi-corps et de trois quarts à gauche. En manteau bleu, bordé de fourrure; il porte sur la poitrine l'ordre piémontais de saint Maurice et saint Lazare<sup>1</sup>. — Signé en haut et à gauche : *Bernard pinxit, 1769*. Etiquette ancienne au dos. — Collection Thomas Huguét. — Hauteur, 0 m. 64; largeur, 0 m. 54 (à Paris, à MM. Wildenstein).
22. Vers 1764-1774. — Portrait de Marie de Borély (1745 à 1818), épouse de son cousin-germain Nicolas-Borély Telmont. — A mi-corps et de face. Coiffure à la Belle Poule. — Non signé. Dans un cartouche, au bas du cadre : *peint par Bernard, ancien pensionnaire du Roy et peintre de l'Empereur*. — Hauteur, 0 m. 78; largeur, 0 m. 62 (à Marseille, coll. privée).
23. S. D. — Pastel de la coll. J.-M. Rave, exposé à Marseille en décembre 1877, aux Amis des Arts, n° 4. — (Œuvre disparue.)
24. S. D. — Pastel, dit Femme en cape bleue, sans nom d'exposant. *Art provençal*, Marseille 1906, n° 766. — (Œuvre disparue.)
25. S. D. — Portrait d'homme en habit blanc bordé de fourrure. — Vente de divers amateurs, Paris, 15 décembre 1922, n° 2, cadre bois sculpté. — Hauteur 0 m. 63; largeur, 0 m. 52.
26. S. D. — Portrait d'homme en habit bleu. — Vente de divers amateurs, 15 décembre 1922, n° 7. — Hauteur, 0 m. 63; largeur, 0 m. 52.

1. Le seul Châteauneuf ayant appartenu à cet ordre est : PEYRE (Gerolamo Giuseppe Antonio), vassallo di Castelnuovo, né à Nice le 11 juillet 1721, admis le 24 décembre 1757. — Communiqué par la Maîtrise des ordres des saints Maurice et Lazare, à Turin.



FIG. 1. — TEMPLE DE FA-HAI-SSE. — LES DIX-HUIT LOHANS ASSIS.

## LE TEMPLE DE FA-HAI-SSE

P

ARMI les temples qui s'élèvent aux alentours de Peiping, celui qui a dû subir le moins de transformations, au cours des temps, se trouve à quinze kilomètres de la cité, dans les collines d'Ouest : c'est Fa-Hai-Sse.

C'est un charmant bâtiment de pierre grise, dont les toits de tuiles vertes ont reçu la patine des siècles, et se confondent avec l'herbe des rochers et les pins de la montagne. De très vieux cèdres se penchent au-dessus du brûle-parfums de bronze, et des moines bouddhiques donnent encore leurs soins aux pivoines du jardin.

Ce qui donne une importance unique à ce petit édifice, ce sont les peintures contemporaines qui recouvrent encore ses murs. Ces fresques ne paraissent pas avoir été repeintes depuis 1440, époque de la construction du monastère, et elles sont restées, pour la plupart, en excellent état.



FIG. 2. — PERSONNAGE LAÏC.

Fa-Hai-Sse. Sont-ce les Tabun Khan des Mongoles, défenseurs de la religion, dont l'un s'appelle Demchan? Plus loin, voici un Kwan Yin Tantrique, avec trois têtes et huit bras. Deux de ses mains sont jointes, deux autres tiennent le Lotus et la Corde, deux autres l'Arc et la Flèche, les deux dernières sont Mudra.

Un autre roi se présente ensuite avec une servante. Puis c'est Maya, la

L'intérieur est complètement obscur, et pour bien l'examiner j'ai dû, à l'aide d'un miroir placé au dehors, refléter la lumière sur un drap blanc — comme le font les ouvriers dans les grottes d'Ajanta.

Derrière les statues des dix-huit Lohans assis (fig. 1) le long des murs Nord et Sud, on aperçoit un beau paysage Ming : une cascade parmi les sapins et les rochers ; au-dessus, Shen Tsai — l'acolyte de Kwan Yin — en vêtement rouge, brandit son épée au sein des nuages.

Plus loin, deux groupes de Pu-sa sont assis dans le ciel, sur des trônes de lotus d'où semblent tomber sur les statues d'en bas des pivovins roses si exquises qu'on en croit sentir le parfum. Le mur du Nord est décoré de la même manière, mais derrière l'autel, le mur Ouest est couvert d'un « Paradis de Kwan-Yin », où deux processions d'Immortels s'avancent en flottant du Nord et du Sud vers la porte centrale (fig. 3 et 4).

Si l'on regarde le côté Nord de ce mur, on aperçoit Wei-Toh-Pu-Ssa, qui fut guerrier avant d'être Boddhisatva ! Derrière lui, un des cinq rois qui, avec leurs reines et leurs serviteurs, attendent le Bouddha Amitava, sur les murs de



FIG. 3. — PROCESSION D'IMMORTELS.

mère de Buddha; on voit au-dessus d'elle l'éléphant qui va pénétrer dans son côté gauche pour ressusciter Siddartha. La fig. 9 nous montre la belle statue de bois laqué que j'avais écartée pour apercevoir les pieds du Kwan Yin. Un dernier groupe avant la porte centrale est composé du troisième roi avec ses serviteurs. De l'autre côté de cette porte se trouve une reine entourée de ses dames de compagnie. Poème de grâce et de charme dont les couleurs délicates ressemblent à celles des vieilles tapisseries, avec çà et là un malachite clair, un vermillon ou un bleu pâle. Un détail des deux Lopokalas (fig. 7), gardiens du Nord et de l'Ouest : Li tien Wang — avec son stupa et son étendard, et Kwan Mu qui charme un serpent avec son Caitya, — montre le travail minutieux de dorure des vêtements. Ce soin méticuleux du détail ne nuit point à l'effet d'ensemble des lignes simples et calmes de la composition. Si l'on ne fait pas usage d'une torche électrique, on ne se rend compte que d'une vague richesse qui reflète la lueur des petites lampes et empêche de paraître trop dures les lignes d'encre noire qui contournent les figures.

Un autre Kwan Tin Tantrique, avec huit bras mais une seule tête, fait pendant à celui du



FIG. 4. — PROCESSION D'IMMORTELS.



FIG. 5. — PERSONNAGE DANS UN PAYSAGE.

côté Nord. A ses pieds se tiennent un beau lion et un léopard que l'on aperçoit au-dessous du quatrième roi, près d'une jolie femme qui pose la main sur la tête de son fils.

Derrière elle se trouve Yen Lo Wang, roi de la Mort, et sa sœur Yami, qui tient un drapeau. En bas, le gardien du Sud, Tseng Chang, avec son épée, le dernier des cinq rois, et un démon

qui porte une scie. Il y a soixante dix-sept mètres carrés de peinture sur ce seul mur, et les trente-deux personnages qui le peuplent sont des êtres superbes, dessinés selon la grande manière d'une époque de renaissance, où l'espoir, la confiance et la sécurité remplacent les angoisses d'un régime aboli. Après les troubles de la fin de la dynastie mongole des Yuans, les premiers Mings ont refait l'unité d'une Chine renouvelée qui, comme le Phénix, renaît éblouissante.

L'artiste qui a dessiné cette assemblée d'Immortels a su porter le manteau immense de la tradition chinoise comme un vêtement fait à sa taille. Il rassemble ces rois, ces reines et ces Pu-Ssas avec leurs épées, leurs ombrelles, leurs drapeaux, leurs bêtes et leurs fleurs, il en compose des groupes, des processions. En

la minutie aurait étouffé une, il en fait une que, dont l'unité et transportent au celui de la « Vi que », mais où tout est cal heureux sont bien habillés. composé de quai lonnes entre les panneaux carrés revêtus de peintu l'arrière-plan sur le les trois statues de l'autel. Par derrière, ces d'un très beau dessin de dans l'attitude de l' « Ai droit relevé » et entouré



FIG. 6. — KWAN-YIN  
AVEC SES ATTRIBUTS.

Au milieu se trouve Kwan Yin (fig. 6) — la pitié du Bouddha, avec le vase de rosée céleste dont elle bénit ses suppliants. A l'angle nord, on voit son acolyte Shen-Tsai, en face du pigeon blanc, signe de la féminité de Kwan-Shi-Yin. En bas, un enfant, car on l'appelle « Donatrice de fils », le lion et la cascade qui représentent le « Pouvoir et la Purification de la Sagesse ». Dans la gloire du panneau du Nord, est assis le Pu-Ssa, de la Sagesse du Bouddha, Wen-Shu-Shi-Li, le Manjusri des Indes. Il tient, sur un lotus bleu, le « Traité de la Sagesse Transcendentale ». Et comme les deux autres Boddhisatvas il porte les treize Ornaments Princiers.

En dehors de son Ring Kwang, en haut, se trouve un bel éléphant blanc, qui symbolise la Sagesse, et en bas, un laïc dévôt qui protège ses yeux contre la trop grande lumière du Pu-Ssa (fig. 2), et qui nous rappelle un peu les figures de Simone

flours, il en compose des grou-  
dépit d'une technique dont  
fé un moins grand gé-  
symphonie rythmi-  
la simplicité nous  
Paradis, non pas  
sion Béatifi-  
dans un Eden  
me, où les bien-  
admirablement  
Le fond est  
tre grandes co-  
quelles trois  
de plâtre sont  
res pour former  
quel se détachent  
Bouddha placées sur  
panneaux sont décorés  
trois Pu-Ssa; chacun assis  
sance Royale » (le genou  
d'un Ring Kwang, ou gloire.



me air de poésie que ce solide Taoïste.

Il y a une sorte de qualité « Renaissance » dans les peintures de Fa-Hai-Sse. On sent que si Botticelli et ce fresquiste chinois s'étaient rencontrés, ils se seraient compris, et auraient goûté mutuellement leurs ouvrages : la brise qui soulève les étoles, les draperies effleurées par un allègre zéphyr, la terre étoilée de fleurs, les beaux costumes, la courtoisie et la grâce. La musique et la poésie s'exhalent de même façon de part et d'autre, mais notre artiste chinois est peut-être le plus subtil.

Notre dernier souvenir est pour les trois énormes Pu-Ssa, élégants et calmes, qui nous communiquent une sérénité qui n'est pas de ce monde.

Angela LATHAM.

Martini. Derrière les trois cercles de ce fond d'autel magnifique on voit un paysage féerique d'arbres, de fleurs, de ruisseaux et de nuages, de couleur rose, or, verte et crème; vague et doux comme les peintures sur soie de la même époque, et produisant le même effet de dessin à l'encre rehaussé d'aquarelle. La fig. 5 nous montre la délicatesse de ces eaux coulan-

tes, de cette herbe fleurie, de ces rochers derrière lesquels on croirait que se cachent les nymphes de Botticelli, qui respirent le mê-

FIG. 7, 8, 9.

*En haut, à gauche :*  
DEUX DES GARDIENS DES  
QUATRE QUARTIERS.

*Au milieu :*  
UN ROI, AVEC SA FILLE,  
LA REINE ET UN SUIVANT.

*En bas à droite :*  
FRESQUE AVEC UNE STATUE DE  
BOIS LAQUÉ.



# UN PORTRAIT DE SAUROMATE II ROI DU BOSPHORE

**L** a été souvent question déjà des origines de l'art du portrait et de son évolution à l'époque grecque et hellénistique. Les portraits de la période byzantine nous semblent doués également d'une étrange fascination. Mais on ne s'est presque jamais préoccupé du développement que le portrait a subi dans l'art grec pendant les premiers siècles de notre ère.

Après les portraits hellénistiques, dont la belle et forte expression individuelle fut tempérée d'un idéalisme presque égal, et précurseur des portraits byzantins, dont la solennité monumentale semble réfréner tout frémissement, ces portraits de la première période de l'ère chrétienne ont conservé une force immédiate d'expression qui nous paraît saisissante. Les hommes que nous montrent les portraits de ce temps diffèrent en tout de leurs antécédents hellénistiques. La parfaite confiance en soi témoignée par ces derniers a complètement disparu. Le regard des yeux grands ouverts semble se diriger vers l'infini; nous en recueillons l'impression que ces personnages ne s'intéressent point à la vie d'ici-bas : doutant de tout, ils semblent chercher une vie nouvelle au delà de la réalité. Leur tragédie n'est plus la tragédie héroïque et vitale des générations précédentes, mais celle des souffrances et des conflits de l'âme.

Dans les traits d'un beau buste du musée des antiques de Constantinople, nous croyons lire l'expression d'une noble souffrance<sup>1</sup>. D'abord, le spec-

1. Buste en marbre, hauteur 57,5 cm. Voir Th. Macridy, *Archäologischer Anzeiger*, 1912, col. 585, n° 8. G. Mendel, *Musées Impériaux Ottomans, Catalogue des sculptures grecques*, 1914, t. III, p. 516, n° 1308, et M. Sche-

tateur croirait se trouver en face d'un buste de Jésus-Christ. Mais il s'en faut de beaucoup. Ce Christ barbu aux cheveux séparés au milieu du front n'apparaît que vers l'an 400; or, il n'est guère difficile de préciser la date de notre sculpture, qui est fort antérieure. Bien qu'elle conserve une silhouette presque classique, on y observe une nouvelle conception artistique. Par sa manière de rendre les yeux et surtout les cheveux, l'artiste se rapproche de la technique graphique, qui est une des caractéristiques principales de la sculpture pendant la dernière période de l'antiquité. Nous pouvons donc fixer l'origine de notre buste vers la fin du deuxième, ou le commencement du troisième siècle<sup>2</sup>. Mais à quel personnage réel correspond cet homme énigmatique à tête de Christ?

Le profil qui figure au revers d'une pièce d'or grecque répond à notre question : ce buste est celui de Sauromate II, roi du Bosphore. La pièce d'or (nous reproduisons ici l'exemplaire du British Museum<sup>3</sup>) montre à l'avant la tête

de Septime Sévère et la date 495 de l'ère pontique (197/8 de l'ère chrétienne). Le profil du revers (ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΑΥΡΟΜΑΤΟΥ) présente tous les traits caractéristiques de notre sculpture. Nous y retrouvons le diadème, tressé dans les che-

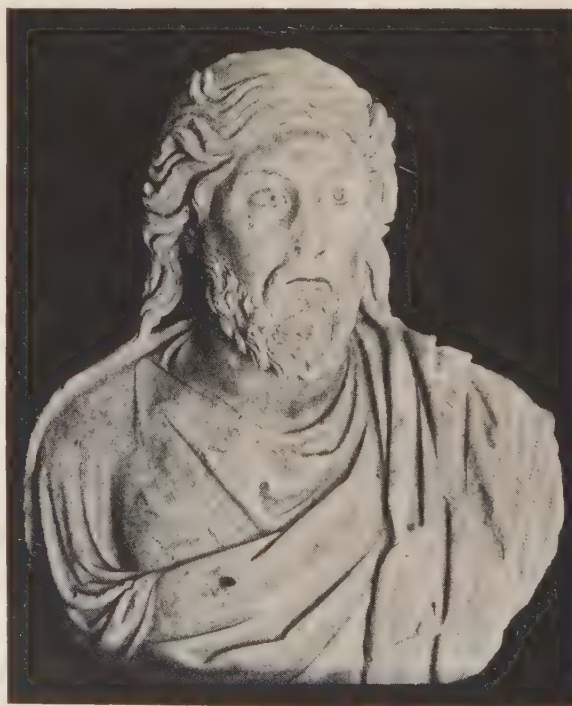


FIG. 1. — BUSTE DE SAUROMATE II, ROI DU BOSPHORE.  
(Musée d'Istanbul.)

de, *Griechische und römische Skulpturen des Antikenmuseums*, 1928, p. 21, t. 43/1.

2. C'est la date adoptée en général. Voir Macridy, « *époques des Antonins* ». Mendel : « date du II<sup>e</sup> ou des débuts du III<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. » et Schede : « Anfang des III. Jahrhunderts ».

3. G. F. Hill, *A guide to the principal coins of the Greeks, based on the work of Barclay V. Head*, London, 1932, p. 91, pl. 50, n° 46.

veux, qui tombent en longues mèches au bas de la nuque. La concordance des dates confirme l'identité du personnage du buste avec celui du revers de la monnaie. Cette identité est encore corroborée par le fait que le buste a été trouvé à Constantinople. Chose plus importante, le profil de la médaille montre la même ressemblance étonnante avec l'image du Seigneur. C'est sur cette ressemblance que G. Habich a fondé une intéressante hypothèse<sup>1</sup>.

Vers la fin du moyen âge, le désir de connaître les traits « authentiques » de Notre-Seigneur fut singulièrement vif. Le manuscrit dit « lettre de Lentulus », qui contient une description de l'extérieur du Christ par un prétendu témoin, était fort connu, et on s'efforçait de rendre fidèlement le « vrai » visage du Sauveur, soit d'après cette lettre, soit d'après un portrait qu'on imaginait être contemporain. L'inscription d'une médaille frappée vers 1500 affirme que les effigies de Jésus et de saint Paul, qu'elle porte, sont copiées d'après une émeraude ancienne, provenant du trésor des sultans. Lorsque le prince Djem, frère rebelle du sultan Bajasid II, vint se réfugier à la cour papale, le sultan aurait tenté d'échanger le fugitif contre des cadeaux. C'est parmi ces cadeaux — ces événements datent de 1492 — que la fameuse émeraude serait parvenue en Europe. Sur une gravure sur bois de Burgkmair, nous trouvons une autre version de cette histoire. Selon cette inscription, un portrait de Jésus, peint de son vivant, aurait été transporté sur un tableau de bronze et d'or, semblable à celui que reproduit la gravure. Lors de l'expulsion des Chrétiens de l'Asie par les Turcs, ce tableau aurait été caché pour reparaitre plus tard dans le trésor d'un roi turc, accompagné de trois médailles d'or, portant la même image. Ce roi en aurait fait cadeau à un pèlerin allemand, et

de cette façon, le tableau serait revenu en pays chrétiens.

En cette émeraude jadis célèbre, Habich croit retrouver une intaille antique, disparue aujourd'hui, dont les deux effigies eussent été interprétées comme des images chrétiennes. Il pense que cette pierre réunissait les portraits de Sauromate et de Septime Sévère pris pour Jésus-Christ et saint Paul. « Ces médailles royales », poursuit Habich, « pourraient donner une idée des trois pièces d'or citées dans le texte de Burgkmair, à moins qu'on ne préfère y voir une pure invention ».

Malgré ces conjonctures ingénieuses, on est en droit de douter que la fameuse émeraude ait jamais existé. Mais les déductions d'Habich nous donnent une nouvelle preuve de l'étonnante ressemblance du portrait de Sauromate avec l'image de Notre-Seigneur.

Les historiens antiques dont les textes ont été conservés ne citent pas le nom de Sauromate. Minns<sup>2</sup> a soigneusement réuni le peu que nous enseignent les inscriptions et les monnaies. Ses victoires sur les nomades scythes, qui menacèrent la paix de son royaume, sa poli-

tique orientée vers Rome et la vénération comme roi, dieu et sauveur, qui lui fut témoignée de son vivant, voilà à peu près tout ce que nous rapporte la tradition.

C'est seulement grâce à son portrait parvenu jusqu'à nous, qu'on pourrait essayer de déchiffrer la personnalité de ce prince. Cependant, là encore, il y a lieu de se méfier. Ce buste ne reproduit point les traits du roi avec la fidélité d'un portrait réaliste. Le rapprochement du portrait de Sauromate et de l'image de Jésus n'est nullement fortuite, bien qu'il soit malaisé d'établir une relation directe entre les deux. Tous



FIG. 2. — MONNAIE D'OR : SAUROMATE II ET SEPTIME SÉVÈRE. (D'après un moulage, British Museum.)

1. G. Habich, *Zum Medaillen Porträt Christi*, *Archiv für Medaillen-, und Plakettenkunde*, II (1920/21), S. 75-78.

2. E. H. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, p. 606, 612, 655. — M. Rostovtsev, *Strena Buliciana*, Zagreb, 1924, p. 731. Rostovtzev tâche d'identifier une intaille antique, trouvée à Kertsch, avec le portrait de Sauromate. Il nous est impossible d'en juger d'après une reproduction insuffisante.

deux ont été conçus selon un même idéal : celui du philosophe, vénéré dans le monde grec. Le roi Sauromate adopta ce type volontairement. Lorsque l'image du Seigneur fut créée, environ deux cents ans plus tard, on lui donna les traits

idéalisés du sage grec. Le prototype de l'homme divin de la culture grecque passa dans l'image du Christ, nouvel idéal humain, dont la doctrine remplaça la philosophie païenne.

OTTO KURZ.

## B I B L I O G R A P H I E

W. W. TARN. — *La civilisation hellénistique*. — Paris, Payot, 1937, in-8°, 350 p.

Dans ce volume, fort intéressant et dont la documentation est très exacte, quelques chapitres seuls intéressent l'histoire de l'art proprement dite. On aurait tort, pour autant, de négliger les autres, qui réussissent à déterminer cette atmosphère d'idées au milieu de quoi se développe la civilisation hellénistique. M. Tarn se préoccupe peu de prendre parti dans un débat qui, on le sait, a groupé des partisans assez acharnés autour d'un *slogan*, comme on dit aujourd'hui : Orient ou Rome. Ce qu'il nous apporte ce sont des faits précis. La conquête d'Alexandre n'a sans doute pas réuni l'Orient à la Grèce, mais elle a préparé un amalgame de tendances diverses dont la diffusion devait bouleverser le visage du monde jusqu'à l'avènement du christianisme, lequel en fit son profit. Le sujet est donc d'importance capitale. M. Tarn a su le mettre à la portée du grand public, et il faut lui en être reconnaissant. Son traducteur, E.-I. Lévy, ne l'a pas trahi, et le livre, bien que très touffu, se lit sans peine.

J. B.

PAUL PERDRIZET. — *Le Calendrier de la Nation d'Allemagne de l'ancienne Université de Paris*. — Paris, Société d'édition : Les Belles Lettres, 1937, in-8°, 120 p., XX pl. (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, fascicule 79).

Il s'agit du calendrier qui se trouve en tête du Chartrulaire de la Nation d'Allemagne, à la Bibliothèque Nationale. Il avait été publié par Denifle et Châtelain sous sa forme ancienne, mais sans les additions qui, dit M. Perdrizet, font tout son prix. Ces additions, antérieures à la Réforme, nous permettent d'assister, grâce à l'hagiographie, à l'éveil en Europe du sentiment des nationalités. Mais il fallait pour nous le faire comprendre toute la science, toute l'ingéniosité d'un érudit tel que M. Paul Perdrizet. Le présent petit livre est un trésor d'iconographie, les trouvailles y abondent, et l'auteur nous en fait part en un style d'une singulière alacrité, il n'y manque pas le *granum salis*. On sait que les étudiants étaient jadis groupés à Paris en quatre Nations : France, Normandie, Picardie, et Angleterre qui devint Allemagne vers le *xiv<sup>e</sup>* siècle. L'étude du calendrier parisien et universitaire que nous avons sous les yeux nous permet de pénétrer au sein des âmes pieuses des nourrissons de l'Alma mater, et de voir se

développer ou se maintenir leurs dévotions locales. Voici saint Charlemagne, patron de la Nation allemande, les saints des Scots, des Scandinaves, des Finnois, des Poméraniens, des Polonais, des Hongrois, des Bohémiens, des Allemands, des Néerlandais. Je recommanderai la lecture du chapitre sur saint Charlemagne, et à propos de son chapeau, sans citer Aristote, je me permettrai de rappeler au savant exégète, celui de Jean Paléologue qui m'a conduit naguère à étudier un petit problème d'iconographie (*Jean Paléologue et Ponce-Pilate*, G. B.-A., 1930, II, p. 365); il est piquant de retrouver le grand patron de nos écoliers, irrégulièrement canonisé, en compagnie de Constantin, sur un vitrail d'une église de la République Argentine. Un autre *excursus* très savoureux a trait à saint Jean Népomucène, le martyr de la confession. Mais, en vérité, c'est à chaque pas que l'on recueille ici l'enseignement le plus divers et le mieux fait pour éveiller la curiosité.

J. B.

V. LAZAREV. — *Les frères Lenain*. — Leningrad et Moscou, Ed. Iskousstvo, L'Art, 1936, 1 vol. in-4°, 86 p., 45 grav. en noir et en couleurs.

Cette contribution de la Russie soviétique à l'étude des frères Lenain, si bien représentés au Musée de l'Ermitage, mérite d'être signalée. Conformément à l'idéologie marxiste, M. Lazarev considère l'art des trois peintres laonnais comme le produit et l'expression d'un milieu social qu'il caractérise très justement en disant qu'il représente moins la paysannerie que la petite bourgeoisie rurale. En partant de la classification proposée par M. Paul Jamot, il s'efforce ensuite de définir avec précision l'œuvre collective ou individuelle des trois frères.

L'aîné Antoine lui apparaît comme un petit maître archaïque et provincial, disciple des Flamands. Sur le cadet et le plus grand, Louis, auquel il rend justice, son livre abonde en remarques justes et fines. M. Lazarev admet l'hypothèse de son voyage en Italie qu'il place vers 1630, et note qu'à partir de ce moment son style « se monumentalise » comme celui de Pieter Bruegel, son grand ancêtre flamand, qui a passé par la même école. L'influence de Caravage et des « Tenebrosi » est moindre, à son avis, que celle des Caravagistes de la manière claire tels que Peti, Gentileschi. Quant à Mathieu, le plus jeune des trois frères, qui se faisait appeler le chevalier Lenain, il évolue nettement vers un art de cour, déjà presque Louisquatorzien, plus orienté vers Lebrun et Rigaud que vers Chardin.

Dans un dernier chapitre qui sert de conclusion, M. Lazarev montre les prolongements de l'art des Lenain, très apprécié bien qu'il n'ait pas été popularisé par la gravure, dans l'École française du XVIII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cette excellente mise au point, aussi judicieuse que bien informée, se recommande en outre par une illustration abondante et en partie inédite, qui permet de mieux étudier, grâce à de bonnes photographies d'ensemble ou de détail, les peintures de l'Ermitage : *La Visite de la grand'mère*, *La Famille de la laitière*, *La Famille de paysans* et une *Rixe* peu connue, du musée d'Ostankino près de Moscou.

Louis RÉAU.

PAUL JEANNE. — *Les théâtres d'ombres à Montmartre*, de 1887 à 1923. — Préface de Dominique Bonnaud, Paris, Les éditions des Presses modernes, au Palais-Royal, 1937. Album de 175 p., 8 pl.

Ceci est l'histoire d'une époque, celle du Chat Noir, des Quat'z'arts et de la Lune Rousse. On ne manquera pas de dire et d'écrire à ce sujet qu'au moins on savait alors s'amuser avec art, et que le théâtre d'ombres valait mieux que le cinéma... ce qui peut se prouver. Car il est sûr que Fernand Fau, Henry Somm, Radiguet, Bombléd, Louis Morin, Vignole, avaient bien du talent, et que dire de Caran d'Ache ou d'Henri Rivière? Et Rodolphe Salis, le bon cabaretier, pouvait traiter de haut un public auquel il ne faisait nulle concession. Ce bel album est fait pour perpétuer de charmants souvenirs. Il nous exhorte à estimer à sa valeur un genre menu mais capable de grandeur. Peut-on souhaiter une nouvelle vogue au théâtre d'ombres? Pourquoi pas, on a vu à l'Exposition de 1937 que les marionnettes vivaient encore, et mieux que jamais. M. Paul Jeanne en nous faisait pénétrer dans les coulisses du Chat Noir nous en montre tous les trucs, avec la manière de s'en servir...

J. B.

DONALD B. HARDEN. — *Roman glass from Karanis, found by the University of Michigan Archaeological Expedition in Egypt*. — Ann Arbor University of Michigan Press, 1936, in-4°, 350 p., XXII pl. et 4 figures.

Le présent volume est un catalogue systématique des objets de verre découverts dans le Fayoum, à Karanis, au cours des fouilles entreprises par la Mission archéologique de l'Université de Michigan, de 1924-1925 à 1928-1929. On sait que ce site, minutieusement exploré, était à l'époque romaine le centre d'une fabrique de verreries dont les produits sont répandus dans quantité de musées. Les verres récemment mis au jour ont été déposés soit à l'Université d'Ann Arbor, soit au Caire. M. Harden a donné comme préambule à son catalogue un exposé sommaire mais catégorique sur la technique de la fabrication, la matière, la couleur, les formes, la décoration, enfin un essai de classification chronologique rendu difficile par le fait que la verrerie était en Egypte un article de luxe et que ses produits furent précieusement conservés pendant des générations. Rien de ce qu'on a trouvé en ce genre n'est antérieur au second siècle apr. J.-C., et il n'y a plus trace

d'activité après 460. Les pièces sont classées d'après leur forme qui commande leur usage : plats et assiettes, bols profonds ou non, bols à pied, gobelets, lampes coniques, verres à boire et gobelets à pied, jarres, flacons, bouteilles, fioles à anse, flacons à deux anses, flacons de toilette, objets divers tels que couvercles, bracelets, bagues, amulettes, cuillers, boutons, etc. Il apparaît, en passant en revue tout ce matériel, que la fabrique romano-égyptienne de Karanis était en relations avec les autres centres de production de l'Empire, soit avec la Syrie ou la Gaule, ce qui se traduit par des échanges de formes ou de recettes techniques. En résumé, cet excellent inventaire est un complément indispensable des ouvrages qui, comme le grand livre de Kisa, traitent de la verrerie dans l'Antiquité. Les planches sont très soignées et achèvent de lui donner toute sa valeur.

J. B.

WALTER ABELL. — *Representation and form. A study of aesthetic values in representational art*. Introduction by Arthur Pope. New-York, Charles Scribner's sons, 1936, in-4°, 172 p., 16 pl.

« Au milieu de la confusion qui règne dans les pensées au sujet de la fonction de l'art, nous dit M. Arthur Pope, la discussion de M. Abell sur les relations qui unissent la forme et la représentation, est particulièrement opportune. » C'est à quoi l'on est prêt à souscrire. La démonstration veut être péremptoire, M. Abell a recours à des graphiques dont la rigueur n'est peut-être pas aussi convaincante qu'il le croit. Relevons des définitions : Les valeurs esthétiques se répartissent en trois catégories : le matériel, la forme, l'expression. Mais c'est la forme qui est le facteur déterminant de la beauté. La forme est un principe organisateur qui met les éléments en relation significative l'un avec l'autre. Le représentation n'est pas esthétique en soi, le sujet par lui-même est indifférent, et dépourvu de valeur esthétique propre.

Les éléments plastiques et associatifs — on entend par là ceux dont la puissance de suggestion évoque des idées multiples ainsi reliées par un fil à la sensation pure — chacun en soi source potentielle de beauté, s'unissent tour à tour les uns aux autres pour créer de nouveaux rapports. Par là ils donnent naissance à un monde de représentations à la fois formelles et évocatrices, tissées de toutes les nuances que la contemplation fournit à notre conscience.

Les arts visuels sont par essence représentatifs, et leurs effets plastiques sont infiniment plus riches de possibilités dans la création des formes que leurs équivalents en littérature, par exemple, mais par contre, beaucoup plus pauvres qu'en musique.

Il s'ensuit que les arts plastiques ne sauraient renoncer à qui fait leur vertu : la représentation. Or, les valeurs plastiques sont potentiellement plus grandes dans l'art représentatif que dans l'art abstrait. Et l'auteur aboutit à une condamnation dissimulée du cubisme, et c'est, au fond, ce qu'il fallait démontrer, « l'abstraction étant une limitation plutôt qu'un adjuvant, en ce qui concerne les possibilités extrêmes de la forme visuelle. » Mais un tel livre ne saurait se résumer. Il est assez riche de substance pour qu'on en recommande la difficile lecture.

J. B.

APOLLO (octobre 1937). GERALD K. S. EDWARDS, *Thomas Patch*. Étude monographique consacrée à ce charmant peintre, dessinateur, caricaturiste anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont l'art unit les influences de Guardi et Canaletto, de Reynolds et Hogarth à une note très personnelle qui trahit toujours un sens de l'humour très anglais.

THE BRITISH MUSEUM QUARTERLY (vol. XI, N<sup>o</sup> 3, 1937). Ce fascicule contient des études de M. R. S. JENYNS sur des bronzes de la collection Eumorfopoulos. — Le Musée a acquis, d'autre part, récemment, des sculptures de l'Iraq, importants exemples de l'art plastique sumérien et babylonien de haute époque. Un long article signé par M. SIDNEY SMITH en dégage l'intérêt. — M. C. J. GADD étudie dans le même fascicule deux bracelets persans et trois fragments d'un autre bracelet dont le professeur Paul Jacobstahl vient d'enrichir le Département des Antiquités Égyptiennes et Assyriennes du Musée. Ces objets sont caractéristiques de la période Achéménide de l'art persan (V<sup>e</sup> ou IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.). — Deux autres bracelets en or, provenant de Selsey, sont étudiés par M. R. A. SMITH. — Le Cabinet des médailles du Musée a reçu de M. H. C. Hoskier sept monnaies grecques que publie ici M. E. S. G. ROBINSON. — Le National Art Collections Funds a fait don au Musée, en mémoire de M. Henry Oppenheimer, qui a été membre du Comité Exécutif de cette Société pendant vingt-trois ans, d'une médaille par Gambello, effigie de Giovanni Bellini, qui a fait partie de la collection Oppenheimer. — Des documents d'archives sur la famille Stafford, entrés récemment dans le Département des manuscrits, grâce au Fonds Farnborough, font l'objet d'un article de M. B. Schofield. — M. A. E. Popham signale, dans une longue étude, l'importance des acquisitions faites par le Musée, grâce au concours du National Art Collections Fund, à la vente Oppenheimer, et, principalement, d'un petit dessin de Filippo Lippi.

THE BURLINGTON MAGAZINE (août 1937). La vie des musées américains est parfaitement résumée par Mme ELLA S. SIPLE. L'auteur étudie rapidement le *Concert champêtre* de Pater, provenant de la collection Morgan, entré au Metropolitan Museum of Art; puis, une autre acquisition de ce musée, la *Naissance de la Vierge*, « panneau donné, faute de meilleure attribution, à Fra Carnevale », et dont le pendant : la *Présentation de la Vierge au Temple*, qui a appartenu au prince Corsini, a été acquis par le Musée de Boston. Ces panneaux ont subi, en effet, une avalanche d'attributions. Celle qui les donne à Fra Carnevale, formulée par Venturi, a prévalu jusqu'à présent, bien que la qualité du coloris — mais celle-ci seulement — permette de suggérer aussi le nom, qui n'avait pas encore été proposé jusqu'ici, de Crivelli.

C'est dans un tout autre domaine qu'emmène une autre acquisition du Musée de Boston, celle du *Bal à Bougival*, de Renoir, qui a été souvent confondu avec la *Danse à la campagne*, dont une esquisse existe dans la collection de M. Henry P. McIlhenny, sur laquelle on lit cette inscription : « Elle valsait délicieusement abandonnée entre les bras d'un blond aux allures de canotier. »

Nous ne reviendrons pas sur les autres acquisitions des Musées américains dont cet article rend compte, et qui ont déjà été signalées aux lecteurs de *Beaux-Arts* : *L'Adoration de l'Enfant Jésus*, par Piero di Cosimo, la tête grecque du IV<sup>e</sup> siècle, nouvelles gloires du Toledo Museum of Art, et le panneau de *Saint Jean* attribué à Andrea del Castagno, don récent de M. Edsel B. Ford au Detroit Institute of Arts.

(Octobre 1937). TANCRED BORENIUS, *Un portrait inédit par le Tintoret*. Le portrait de jeune homme conservé dans la collection de M. F. A. Drey est daté de 1554, année dont jusqu'ici on ne connaissait aucun portrait du maître. L'auteur suppose que le personnage représenté est un Français. — ANNELIESE BULLING, *Deux modèles de demeures chinoises*. Curieux documents sur l'architecture chinoise, conservés dans la collection Eumorfopoulos, dans une collection privée au Japon et au Musée de Toronto. L'auteur les date tous trois de la période Ming, du XVI<sup>e</sup> ou du début du XVII<sup>e</sup> siècle, époque encore peu connue de l'histoire de l'architecture chinoise, laquelle demeure d'ailleurs très obscure. — OSKAR FISCHER, *Cartons d'étude de Raphaël*.

(Novembre 1937). KENNETH CLARK, *Quatre panneaux giorgionesques*. L'auteur, directeur de la National Gallery de Londres, expose les raisons de l'attribution à Giorgione des quatre petits panneaux récemment acquis par les trustees de ce Musée, avec le concours du National Art Collections Fund. On sait que cette attribution a été mise en doute par M. Tancred Borenius, qui suggérait le nom de Palma Vecchio. Georg Gronau, dans une lettre au *Times* (23 novembre 1937), signale que cette suggestion est faite sur la foi d'une comparaison avec le *Faune* de Munich, lequel a été exposé à Parme, en 1935, sous le nom de Corrège. Il souscrit entièrement à l'attribution à Giorgione, en quoi il est d'accord avec l'opinion émise d'autre part par M. Thomas Bodkin.

REVUE DES DEUX-MONDES (1<sup>er</sup> novembre 1937). LOUIS GILLET, *A l'Exposition. Architecture et formes*. Ni bilan, ni pronostics. L'Exposition dont le succès s'affirme par la volonté qu'on a de la faire revivre l'année prochaine, appartient encore à cette réalité du présent qu'on ne se sent jamais le courage de définir d'une façon synthétique et de juger. Le dernier coup d'œil dont l'auteur embrasse ses monuments est cependant déjà ému et attendri par toute l'indulgence qui s'attache aux choses du passé.

(15 novembre 1937). RAYMOND ISAY, *Costumes d'hier et d'aujourd'hui*. L'auteur de cet article, lui, dégage une leçon pour l'avenir de sa visite aux trois manifestations principales consacrées cette année au costume, — au costume du XIX<sup>e</sup> siècle présenté au Musée Galliera, à celui de 1900 à 1925 au Pavillon de Marsan, et à celui d'aujourd'hui, sorte de symbole d'ailleurs, évoqué au Pavillon de l'Élégance. « L'artiste est souvent couturier, le couturier est nécessairement sculpteur et peintre. » L'auteur réclame pour la couture le concours actif de l'art et des artistes, pour le costume la place qu'il mérite dans l'histoire des arts décoratifs, et pour l'histoire du costume — un musée, à Paris.

Assia RUBINSTEIN.

*En préparation et pour paraître en janvier 1938 :*

# LE DESSIN EN LOMBARDIE JUSQU'À LA FIN DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

par Arthur van Schendel

CONSERVATEUR-ADJOINT AU RIJKSMUSEUM A AMSTERDAM

Un beau volume d'environ 160 pages de texte et une centaine de reproductions réparties sur 49 planches hors texte. Format : 19,5×26,5 cm.

*C'est la première fois dans cette étude que l'ensemble des dessins lombards du Moyen-Age a été traité. L'auteur a réussi à circonscrire ce domaine et à en définir les caractéristiques essentielles, tout en publiant de nombreux documents inédits.*

*Prix du volume :*

EN SOUSCRIPTION : Francs Belges **180**. — APRES PARUTION : Francs Belges **220**.

*Clôture de la souscription : 15 janvier 1938*

Les souscriptions sont également reçues à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

EDITIONS DE LA CONNAISSANCE, S. A. BRUXELLES

## FONDATION

### POUR LA REPRODUCTION DES MANUSCRITS ET PIÈCES RARES D'ARCHIVES

PRÉSIDENT : M. André HONNORAT, ancien ministre, sénateur.

Liste des monuments photographiés dont la Fondation peut actuellement fournir les épreuves.

**METZ.** — Apocalypse en latin. — Ecole française (XIII<sup>e</sup> siècle), n° 1.184 (Fonds de Salis, n° 38). 66 clichés 24×30. Prix de l'épreuve. . . . . **7 fr.**

**AGEN.** — Livre juratoire. — Ecole française (XIII<sup>e</sup> siècle), n° 41. 59 clichés 18×24. Prix de l'épreuve . . . . . **5 fr.**

**EPERNAY.** — Evangélaire dit d'Ebon (IX<sup>e</sup> siècle), n° 1-722. 20 clichés 18×24. Prix de l'épreuve . . . . . **5 fr.**

**ALBI.** — Strabon. — Ecole italienne (XV<sup>e</sup> siècle), n° 79, 13 clichés 18×24. Prix de l'épreuve . . . . . **5 fr.**

**CAMBRAI.** — Manuscrit musical. Messes de Lupus, Richefort, Willaert, Gascongne, etc... (Début du XVI<sup>e</sup> siècle), n° 3. 226 négatifs sur papier 26×32. Prix de l'épreuve **7 fr.**

**LE HAVRE.** — Recueils de dessins relatifs à l'Amérique (début du XIX<sup>e</sup> siècle). 103 clichés 18×24. Prix de l'épreuve. . . . . **5 fr.**

**PARIS.** — Bibliothèque Nationale. Fonds mexicain. 5 clich. 18×24. Prix de l'épreuve **5 fr.**

**PARIS.** — Bibliothèque Nationale. Document pour l'histoire de la Suède. 1 cliché 18×24. Prix de l'épreuve. . . . . **5 fr.**

**CHANTILLY.** — Musée Condé. Manuscrit musical 1047, in-fol. Chants de trouvères (fin du XIV<sup>e</sup> siècle). 120 négatifs sur papiers 24×30. Prix de l'épreuve. . . . . **7 fr.**

S'adresser à la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 140, Faubourg Saint-Honoré**

# Partir <sup>vers le</sup> Ciel bleu



PRENEZ, CET HIVER,  
AU MOINS QUELQUES JOURS DE  
VACANCES AU SOLEIL

Grâce au Chemin de fer, la plus lointaine villégiature de la Côte d'Azur n'est qu'à une courte nuit de Paris. **Trains de jour aussi rapides et aussi pratiques.** Entre Marseille, Toulon et Nice **des autorails rapides et les autocars** des Chemins de fer français vous permettront de vous déplacer commodément, de tout voir et de tout admirer... Selon le but de votre voyage ou le temps dont vous disposerez, **renseignez-vous dans les gares et les agences** sur les avantages que vous offrent : le billet de 40 jours, le billet circulaire, la carte d'excursions, le billet combiné fer et autocar, le billet de groupe, le billet de famille, etc...

## CÔTE D'AZUR

POUR VARIER VOS PLAISIRS

n'oubliez pas qu'à deux heures de la mer et des fleurs, vous pourrez faire du ski dans les stations ensoleillées d'Auron, Beuil, Valberg, Allos, Peïra-Cava, etc...

Renseignez-vous  
dans les gares et  
agences de voyages

Pour tous renseignements ou brochures, s'adresser :  
- Chemins de Fer Britanniques, 12, Boulevard de la Madeleine, Paris (tel. OFE. 01.64)  
- Gare de Paris-Nord (tel. TRUDAINE 70-00)

prenez le chemin le  
plus court pour aller  
EN ANGLETERRE !

**1<sup>h</sup> HEURE**  
**DE TRAVERSÉE**  
**PAR BOULOGNE OU CALAIS**

- BILLETS DE FIN DE SEMAINE
- BILLETS D'EXCURSIONS



A LA CROIX DE LORRAINE  
MAISON FONDÉE EN 1760

# CHENUE

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX  
SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES  
METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

**TRANSPORT**

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

**PARIS**

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)

Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : **Jacques CHENUE**  
10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue

Téléphone : Temple bar 8780

# L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

## CHARDIN

PAR GEORGES WILDENSTEIN

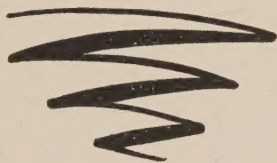
238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE  
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin  
(25 X 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.*

Sur très beau papier teinté... 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



## MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE  
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Deux volumes in-4° (25 X 32), chacun de 220 pages,  
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations*

Sur très beau papier..... 750 francs

*En préparation dans cette collection :*

DEGAS, par P.-A. LEMOISNE — DELACROIX, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII<sup>e</sup>)

# L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire ..... 260 fr.

ROBERT DORE. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice..... 100 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.  
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.  
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice ..... 225 fr.  
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes)..... 150 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 300 fr.

E N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER  
DÉGAS, CEZANNE